

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**Departamento de Historia del Arte**



**TESIS DOCTORAL**

**Las mujeres dibujantes durante el *boom*  
del cómic adulto en España: trayectoria y producción  
(1975-1992)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Arantza Argudo Martínez**

DIRECTOR

Dr. Francisco Javier Pérez Segura

**Madrid**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**  
**Departamento de Historia del Arte**



**TESIS DOCTORAL**

**Las mujeres dibujantes durante el *boom* del cómic  
adulto en España: trayectoria y producción  
(1975-1992)**

**Autora: Arantza Argudo Martínez**  
**Director: Francisco Javier Pérez Segura**

**Madrid, 2019**





UNIVERSIDAD  
COMPLUTENSE  
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS  
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Arantza Argudo Martínez,  
estudiante en el Programa de Doctorado D9AH Doctorado en Historia del Arte,  
de la Facultad de Geografía e Historia ☒ de la Universidad Complutense de  
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y  
titulada:

Las mujeres dibujantes durante el boom del cómic adulto en España: trayectoria y producción (1975-1992)

y dirigida por: D. Francisco Javier Pérez Segura

**DECLARO QUE:**

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 8 ☒ de octubre ☒ de 2019 ☒

*Arantza*

Fdo.: ARANTZA ARGUDO MARTÍNEZ

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en  
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

*A Carmen Bernárdez Sanchís*

## AGRADECIMIENTOS

---

A mi director, Javier Pérez, por la comprensión, la tranquilidad y la libertad con la que me ha permitido desarrollar mi trabajo, así como por todo lo que me ha transmitido y enseñado en el campo de la investigación durante estos cuatro años. Le agradezco su tesón y su amabilidad, pero, sobre todo, que no haya desfalecido ni huido, especialmente, cuando lo sepultaba bajo cientos de páginas. También por no rechazarme cuando llamé a su puerta con un asunto sobre cómic, el cual estaba completamente fuera de todo aquello que tradicionalmente se había estudiado dentro de las líneas de investigación de mi facultad. Espero con este trabajo haber alcanzado las expectativas que puso en mí en 2015, cuando accedió a ser mi director. Y, principalmente, quiero agradecerle el humor y el sarcasmo con los que me respondió a cada correo, porque eso hizo más llevadero el agobio y los nervios, sobre todo, en los últimos compases de la investigación.

Del mismo modo me gustaría hacer alusión a todas aquellas instituciones y personas que me han prestado su ayuda en este tiempo. En primer lugar, a la Universidad Complutense de Madrid y, en particular, a la facultad de Geografía e Historia, por permitirme desarrollar en ella mi investigación, y también a la Biblioteca de la Universidad Complutense. A la Biblioteca Nacional de España, a la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, al Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona y a la Biblioteca Elena Fortún de Madrid gracias a cuyos fondos este estudio ha podido ser llevado a cabo. A la editorial Kairós por facilitarme catálogos sobre Núria Pompeia, a Norman Fernández por los catálogos y libros que me envió en relación con mi objeto de estudio, a Jordi Riera de Humoristán y a Pepe Gálvez por proporcionarme imágenes a las que no tenía acceso, a Elisa McCausland, Manuel Barrero y Ricardo Esteban por su ayuda en la localización de algunas de las autoras, a Dolores Madrid por la información suministrada, a Alfons López por indicarme dónde se encontraban algunas de las obras producidas por las artistas estudiadas. Y, fundamentalmente, a las propias autoras, Montse Clavé, Marika Vila, Victoria Martos, Marta Guerrero, Isa Feu y Laura Pérez Verneti por haber accedido a realizar las entrevistas y facilitarme sus archivos

personales para cubrir los huecos que el volcado de las revistas había dejado y, sobre todo, por su paciencia, amabilidad y accesibilidad a lo largo del desarrollo de la investigación.

A esos amigos que se han mantenido a mi lado a lo largo de estos cuatro años comprendiendo mis ausencias con empatía y preocupándose por mí. Especialmente, he de destacar en estos agradecimientos a Selene, por toda la ayuda que me ha brindado y por su incondicional apoyo moral, no solo en estos cuatro años, sino también desde el máster. A Desi, porque su doctorado y el mío nos han acercado más y ha sido otro de mis apoyos fundamentales en estos años. A Carlos, que desde el colegio lleva aguantándome, apoyándome y comprendiéndome. A Paco y a Eva, que han soportado verme de tanto en cuanto porque la tesis acababa secuestrándome más de lo debido, y a Isa, a quien su reciente maternidad y caos propio no le han impedido dedicarme palabras de aliento, ser otro de mis apoyos primordiales y comprenderme cuando me ausentaba durante semanas.

Pero si hay dos personas que se merecen un agradecimiento en mayúsculas, esas son mis padres, dos personas que llevan luchando desde hace veintinueve años por que yo cuente con la posibilidad de llegar hasta donde ponga mis aspiraciones. Los agradecimientos de esta tesis son fundamentalmente para ellos, ya que, sin becas ni trabajo, ha sido gracias a su apoyo económico, cosa que estoy segura de que ha conllevado renunciando a sus propios sueños y necesidades, lo que me ha permitido moverme lejos de casa. Si esta tesis hoy tiene lugar, en gran parte, ha sido gracias a ellos dos, los cuales, además, son quienes más han sufrido tanto mis días buenos como malos, mis eternas disertaciones a la hora de la comida, mis alegrías y mis frustraciones, solo ellos saben cómo se ha fraguado de verdad esta investigación. Y junto a ellos, Pablo, que el muy insensato decidió salir conmigo nada más empezar el primer año de doctorado, creo que, en realidad, ignoraba lo que se le venía encima. Día a día ha sido un importante apoyo que ha estado ahí cuando la investigación se bloqueaba, las cosas no iban como debían y comprendiendo y respetando que mi objetivo principal era llegar a la meta que tanto tiempo atrás me había marcado, aunque eso supusiera no vernos tanto. También ha sido un estupendo compañero de viaje cuando las conferencias me llevaban fuera de Leganés y se internaba entre el público para darme ánimos.

Por último, a la tesis en sí, por enseñarme hasta dónde soy capaz de llegar, por descubrirme que tengo más fortaleza de la que pensaba, por abrirme la mente mucho más y por demostrarme que los retos, como este que me marqué estando en el colegio, se superan, y que los sueños infantiles, no siempre, pero a veces, se cumplen.

# ÍNDICE

---

AGRADECIMIENTOS .....	1
ÍNDICE .....	4
RESUMEN .....	10
ABSTRACT .....	13
<b>1 METODOLOGÍA .....</b>	<b>16</b>
1.1 HIPÓTESIS.....	16
1.2 OBJETO DE ESTUDIO .....	16
1.3 OBJETIVOS.....	16
1.4 PERTINENCIA DE LA INVESTIGACIÓN .....	17
1.5 PLANIFICACIÓN Y ESTRUCTURA DEL ESTUDIO .....	19
1.6 MÉTODO .....	21
<b>2 ESTADO DE LA CUESTIÓN .....</b>	<b>25</b>
<b>3 INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>31</b>
3.1 TERMINOLOGÍAS.....	31
3.2 ORÍGENES DEL CÓMIC.....	37
<b>4 DESARROLLO DEL CÓMIC POR PAÍSES.....</b>	<b>45</b>
4.1 ESTADOS UNIDOS.....	45
4.1.1 Desde los orígenes hasta el <i>underground</i> .....	45
4.1.2 Desde el <i>underground</i> .....	53

4.1.2.1	Robert Crumb .....	57
4.1.2.2	Gilbert Shelton, Spain Rodriguez y S Clay Wilson .....	60
<b>4.1.3</b>	<b>Las creadoras del <i>underground</i> de Estados Unidos.....</b>	<b>63</b>
4.1.3.1	It Ain't Me Babe, Tits & Clits y Wimmen's Comix .....	68
<b>4.1.4</b>	<b>La década de los setenta en el cómic de Estados Unidos.....</b>	<b>74</b>
<b>4.1.5</b>	<b>La década de los ochenta en el cómic de Estados Unidos.....</b>	<b>77</b>
4.1.5.1	Surgimiento del cómic alternativo en Estados Unidos .....	78
4.1.5.2	Tres publicaciones relevantes del cómic alternativo .....	81
<b>4.2</b>	<b>GRAN BRETAÑA .....</b>	<b>83</b>
4.2.1	Tiras de prensa en Gran Bretaña .....	83
4.2.2	Revistas y publicaciones de cómic en Gran Bretaña .....	86
4.2.3	Cómic <i>underground</i> en Gran Bretaña .....	92
<b>4.3</b>	<b>CÓMIC FRANCÓFONO .....</b>	<b>94</b>
4.3.1	El cómic franco-belga hasta la Segunda Guerra Mundial .....	94
4.3.2	El cómic franco-belga después de la Segunda Guerra Mundial .....	97
<b>5</b>	<b>HISTORIA DEL CÓMIC EN ESPAÑA .....</b>	<b>103</b>
5.1	LA HISTORIETA EN ESPAÑA HASTA LOS AÑOS TREINTA.....	103
5.2	LA HISTORIETA EN ESPAÑA HASTA LOS AÑOS CINCUENTA .....	104
5.2.1	La historieta durante la República.....	104
5.2.2	La historieta durante la Guerra Civil .....	105
5.2.3	La historieta en los años de plomo del Franquismo (1939-1946) .....	106
5.2.4	La edad dorada de la historieta española (1951-1963).....	108
5.3	LA HISTORIETA EN ESPAÑA DURANTE LOS AÑOS SESENTA .....	109
5.4	LA HISTORIETA EN ESPAÑA A INICIOS DE LOS AÑOS SETENTA .....	112
5.4.1	Primeras revistas adultas en España.....	112
5.5	LA HISTORIETA EN ESPAÑA DESDE 1975 HASTA EL FIN DE LOS AÑOS OCHENTA .....	117
5.6	LA HISTORIETA EN ESPAÑA EN LOS AÑOS NOVENTA.....	133
5.6.1	Declive del cómic adulto .....	133
<b>6</b>	<b>INTRODUCCIÓN AL TEBEO FEMENINO EN ESPAÑA .....</b>	<b>136</b>

6.1	PUBLICACIONES PARA MUJERES ANTERIORES AL <i>BOOM</i> DEL CÓMIC ADULTO.....	136
6.2	EL GRAFISMO DEL TEBEO FEMENINO .....	149
6.3	EL PAPEL DE LA MUJER EN EL TEBEO FEMENINO: REPRESENTACIÓN Y SITUACIÓN .....	151
6.4	LAS DIBUJANTES DE TEBEO HASTA 1970.....	159
6.5	ENTRADA DEL FEMINISMO EN EL CÓMIC .....	172
6.6	NUEVAS APORTACIONES AL CÓMIC POR AUTORAS A PARTIR DE 1970.....	179
7	NÚRIA POMPEIA: LA PIONERA .....	185
7.1	NÚRIA POMPEIA Y EL HUMOR GRÁFICO .....	185
7.2	PUBLICACIONES EN PRENSA DE NÚRIA POMPEIA .....	191
7.3	MONOGRAFÍAS DE NÚRIA POMPEIA.....	208
8	PRIMERA OLA DE AUTORAS DEL CÓMIC ADULTO.....	225
8.1	INTRODUCCIÓN A LAS CARACTERÍSTICAS Y OBJETIVOS DE LA PRIMERA OLA.....	225
8.2	MONTSE CLAVÉ.....	241
8.2.1	Biografía .....	241
8.2.2	Estilo y objetivos .....	250
8.2.3	Obras .....	257
8.2.3.1	«Las hijas bien educadas», Butifarra!, n.º 12, mayo de 1976.....	258
8.2.3.2	«Una opción sindical», Butifarra!, n.º 17, noviembre de 1976 .....	269
8.2.3.3	«Acordémonos ahora de las mujeres», Butifarra!, n.º 21, marzo-abril de 1977 .....	275
8.2.3.4	«Doble jornada», Trocha, n.º 1, mayo de 1977 .....	281
8.2.3.5	«Perfidia», Trocha-Troya, n.º doble 3-4, julio-agosto de 1977 .....	286
8.2.3.6	«Jenny de Westfalia», Trocha-Troya, n.º doble 3-4, julio-agosto de 1977 .....	289
8.2.3.7	«Bárbara, dulce recuerdo», Trocha-Troya, n.º 6, diciembre de 1977 .....	293
8.2.3.8	Ilustraciones para El Viejo Topo, n.º 15, 1977.....	297
8.2.3.9	«La mar», Especial mujeres de Totem, 1977 .....	299
8.2.3.10	Quadern' del cos i de l'aigua, LaSal, 1978 .....	302
8.2.3.11	«Las entrañablesas», Mundo, 1977 .....	306
8.2.3.12	Solidaridad con El Papus, El Papus, 1977 .....	309



8.2.3.13	«La crisis de España», Butifarra!, n.º 1, noviembre de 1977 .....	315
8.2.3.14	«La prote: el reformatorio», Butifarra!, n.º 3, enero de 1978.....	318
8.2.3.15	«París, 7 de mayo de 1968», Butifarra!, n.º 6, mayo de 1978.....	323
8.2.3.16	«Te recuerdo Chile», Butifarra!, n.º 10, 1978.....	337
8.2.3.17	«Sta. M. <sup>a</sup> . De Gallecs S.A.», Butifarra!, n.º 12, 1978.....	347
8.2.3.18	«Una página propia», Cul de Sac, 1982.....	353
8.2.3.19	«Semáforos verdes», El Víbora, n.º 50, 1983.....	357
8.2.3.20	«Las amigas», El hogar y la moda, 1985 .....	360
8.2.3.21	«Bety de Bup», Más Madera!, 1986.....	363
8.2.3.22	«Bailén 30», Dunia, años 80 .....	366
8.2.3.23	«Casablanca, otro final», Cambio el polvo por brillo, (Virus Comix), 1993 .....	368
<b>8.3</b>	<b>MARIKA VILA .....</b>	<b>372</b>
<b>8.3.1</b>	<b>Biografía .....</b>	<b>372</b>
<b>8.3.2</b>	<b>Estilo y objetivos .....</b>	<b>377</b>
<b>8.3.3</b>	<b>Obras .....</b>	<b>382</b>
8.3.3.1	«Guarderías: privilegio de minorías», Butifarra!, n.º 13, junio de 1976 .....	382
8.3.3.2	«Cómo les gustaría verte», Trocha, n.º 1, mayo 1977 .....	385
8.3.3.3	«Desconfía, mujer», Trocha-Troya, n.º 5, septiembre de 1977 .....	387
8.3.3.4	«Así nació la casa de la Pradera», Trocha-Troya, n.º 3-4, agosto 1977.....	390
8.3.3.5	«En la noche una mujer... », Trocha-Troya, n.º 7, enero 1978.....	392
8.3.3.6	«La OTAN te necesita», Butifarra!, n.º 8-9, julio-agosto 1978.....	396
8.3.3.7	«Je t'aime, moi aussi», Butifarra!, 1981 .....	398
8.3.3.8	«Amablemente», El Jueves, 1981 .....	400
8.3.3.9	«Penélope», El Jueves, n.º 237, 1981 .....	403
8.3.3.10	«Devilidad», Totem, n.º 37, 1981.....	405
8.3.3.11	«Circe», Totem, n.º 40, 1981 .....	407
8.3.3.12	«Tango», Rambla, n.º 5, 1982.....	409
8.3.3.13	«Reflejos», Rambla, n.º 11, 1983.....	411
8.3.3.14	«Moderna secreta», Rampa, n.ºs 2-10, 1984 .....	413
8.3.3.15	«Trip», Rampa, n.º 15, febrero 1984 .....	417
8.3.3.16	«La fuerza del cocodrilo es solo la del agua que lo lleva», El Víbora, 1984.....	419
8.3.3.17	«En un lugar sin límites», Rambla-Rampa, n.º 24, noviembre 1984 .....	421
8.3.3.18	«Los hijos de la medianoche», Rambla-Rampa, n.º 36, enero-febrero 1985.....	422
8.3.3.19	«La Nardo», Rambla-Rampa, n.º 30, mayo-junio 1985.....	423
8.3.3.20	«Mata-Hari», Totem, n.ºs 49-54, 1991.....	425
8.3.3.21	«Érase una vez», Los derechos de la mujer, Ikusager, 1992 .....	429

8.3.3.22	Portada y «Help!», Cambio el polvo por brillo, Virus Comix, 1993 .....	432
<b>8.4</b>	<b>MARIEL SORIA.....</b>	<b>440</b>
8.4.1	Biografía .....	440
8.4.2	Estilo y objetivos .....	443
8.4.3	Obras .....	447
8.4.3.1	«Su...icidio de usted», Totem-Especial Mujeres, 1977.....	447
8.4.3.2	«Hippy», Troya, n.º 1, mayo 1977 .....	448
8.4.3.3	Serie del doctor Delclós, Trocha-Troya, n.ºs. 2-8, 1977 .....	450
8.4.3.4	«No me gusta el postre», Trocha-Troya, n.º 7, enero 1978.....	454
8.4.3.5	«La casa del juez», Creepy, n.º 25, 1980 .....	455
8.4.3.6	«Bruc2», Sal Común, 1978.....	457
8.4.3.7	«Contactos», El Jueves, 1980-1986.....	459
8.4.3.8	Sam Balluga, Los cómics de Gimlet, 1981 .....	462
8.4.3.9	Python Trip, Papel Vivo, 1981.....	465
8.4.3.10	«Yo, cumplo», Cimoc, Extra-01 – Especial Serie Negra, 1981 .....	468
8.4.3.11	«Monqui Yonqui», El Víbora, n.º 32, 1981 .....	470
8.4.3.12	«El Elegido», Cairo, n.º 10, noviembre 1982.....	472
8.4.3.13	«¿Se acabará el mundo?», Cimoc, Extra-02 – Especial 3ª Guerra Mundial, 1982 .....	474
8.4.3.14	«Si hay futuro», Zona 84, n.ºs. 1, 2 y 4, 1984.....	476
8.4.3.15	«Cómic vivo», Comix Internacional, n.ºs. 39-48, 1984 .....	479
8.4.3.16	«¡Suelta el boniato!», Madriz, n.º 25, 1986 .....	481
8.4.3.17	«Mamen», El Jueves, 1986-2011 .....	482
8.4.3.18	«Juana, la loca», Los derechos de la mujer, Ikusager, 1992.....	489
<b>9</b>	<b>SEGUNDA OLA DE AUTORAS DEL CÓMIC ADULTO .....</b>	<b>495</b>
9.1	INTRODUCCIÓN A LAS CARACTERÍSTICAS Y OBJETIVOS DE LA SEGUNDA OLA .....	495
9.2	ISA FEU. LA PIONERA DE LA SEGUNDA OLA.....	499
9.3	PILAR HERRERO .....	506
9.4	LAURA PÉREZ VERNETTI-BLINA.....	511
9.5	ANA MIRALLES .....	520
9.6	ANA JUAN .....	527

9.7	VICTORIA MARTOS.....	533
9.8	LIDIA DI BLASI.....	541
9.9	MARTA GUERRERO.....	546
9.10	ROSA LLEIDA.....	555
10	CONCLUSIONES.....	562
11	BIBLIOGRAFÍA.....	567

## RESUMEN

---

Esta investigación pone en valor y rescata de la invisibilidad la trayectoria y la producción femeninas dentro del *boom* del cómic adulto desde 1975 a 1992 en España. Solventando así el gran vacío y el silencio que arrojan tanto los libros como los manuales de cómic en relación con el trabajo de las autoras en el medio.

Un estudio con el que se ha redescubierto la existencia de dos grupos distintos de mujeres dibujantes dentro del cómic adulto que manifiestan tanto semejanzas como divergencias, y que han sido denominadas olas para una mejor organización de la investigación. Unas olas donde se hallan autoras como Montse Clavé, Marika Vila o Mariel Soria, componentes de la primera ola, e Isa Feu, Pilar Herrero, Laura Pérez Verneti, Victoria Martos, Ana Juan, Ana Miralles o Marta Guerrero, que forman la segunda; todas ellas precedidas por Núria Pompeia, una pionera que supuso la «punta de lanza» de la reintroducción de la mujer en el medio gráfico con voz propia.

Pese a que el análisis específico de cada ola ha revelado la existencia de unos elementos y objetivos comunes, la importancia de este estudio ha residido, sobre todo, en manifestar la gran diversidad que exhiben en sus trabajos y en sus procesos creativos. Un resultado que ha servido para demostrar que las artistas de ambas olas son creadoras completas e independientes y para señalar lo caduco de la etiqueta «cómic femenino» y evidenciar la necesidad de que esta fuera sustituida por la denominación de «cómic realizado por mujeres». Una designación más adecuada para estas obras, por la multitud de estilos, perspectivas y propósitos que mostraban y que tan poco tenían que ver ya con lo que significaba el calificativo de «cómic femenino».

La organización mediante olas coincide, además, con un corte generacional, el cual coloca a la primera ola en la década de los setenta y a la segunda ola en la de los ochenta. Una primera ola que, influida principalmente por el contexto sociopolítico, y conocedora de la posición discriminada de la mujer en la sociedad, carga sus tintas en la reivindicación, la denuncia y la visión feminista, puntales con los que logró conquistar espacios creativos e introducir un discurso crítico en el cómic, que favoreció la entrada de otras temáticas más

comprometidas y que se enfrentó al dominante, tradicional y patriarcal. Asimismo, amplió los enfoques, las tipologías corporales y actitudes, especialmente femeninas y, lo más importante, mostró sin pudor la situación de discriminación de la mujer en la época. Un trabajo protagonizado por el ánimo reivindicativo y la denuncia que, sin embargo, no estuvo exento de toques de humor y de sarcasmo.

La segunda ola, por su parte, demuestra que supo aprovechar los avances logrados por esa primera ola para ir un paso más allá, lo que se concretó en un grupo menos interesado por el feminismo militante, la denuncia directa y el compromiso político, aunque mantuvo a la mujer y a su entorno como elemento relevante. Sin embargo, se concentró, principalmente, en llevar al cómic al reino de las Bellas Artes para elevarlo a la categoría de Noveno Arte.

Los puntos en común entre ambas olas se enfocaron, por ejemplo, en dar un nuevo tratamiento a la sexualidad, pasando de centrarla en la genitalidad a ubicarla en la corporalidad de los personajes, lo que cambiaba radicalmente el efecto y la intención de esta. Asimismo, se preocuparon por ampliar el espectro temático y el perspectívico, así como el tipológico, pues en sus obras el abanico de representaciones femeninas se ensancha abordando todo tipo de edades y cuerpos, de modo que con ello se conseguía recuperar paralelamente a las lectoras, quienes, por fin, se sentían identificadas con aquello que leían.

Un estudio donde se evidencia que durante un período de tiempo significativo estas mujeres dibujantes estuvieron afianzadas, tras reconquistar los espacios creativos, dentro del ámbito del cómic, lo que fue crucial para establecer unas bases para las futuras generaciones. Unas bases que, sin embargo, quedaron a la espera debido al *crack* del *boom* del cómic adulto que terminó con esta floreciente generación de dibujantes y complicó el nacimiento de otras nuevas.

No obstante, parece vislumbrarse un cambio de tendencia con respecto al cómic, pues poco a poco se están volviendo a poner en marcha actividades, conferencias e investigaciones que tienen como objeto de estudio el cómic y, de hecho, el día 15 de junio de 2019 se inauguró, gracias a la iniciativa de tres coleccionistas, el Museu del Còmic, primero de España, el cual se halla situado en Sant Cugat (Barcelona).

El trabajo meticulado de revisión, el análisis de las trayectorias y de las producciones, así como las entrevistas realizadas a las autoras, han servido para dar lugar a una investigación que desmiente tópicos, demuestra la valía y la diversidad del trabajo de estas dibujantes, complementa los estudios generales sobre cómic basados solo en el trabajo masculino, revela que son muchas más las mujeres activas durante 1975 hasta 1992 de las que a simple vista se pensaba y, sobre todo, contribuye a colocar una piedra más que sirva como base de futuras investigaciones que partan del mismo objeto de estudio.

## ABSTRACT

---

This research tries to both visibilize and underscore the trajectory of women and their production inside the adult comic boom in Spain from 1975 to 1992. By choosing this focus, this dissertation fills the void and silence perpetuated by the bibliography of art and comic studies in relation to the work of female authors in this field.

This study has rediscovered the existence of two different groups of women cartoonists targeted to an adult audience and, as such, the authors show points of convergence and divergence that have called for the organization of this research in two *waves*. Authors such as Montse Clavé, Marika Vila, or Mariel Soria have been considered part of the first wave, while Isa Feu, Pilar Herrero, Laura Pérez Verneti, Victoria Martos, Ana Juan, Ana Miralles, or Marta Guerrero shape the second wave. All of them, however, were preceded by Núria Pompeia, a ground-breaking cartoonist who became the “spear head” that allowed the reintroduction of women’s own voices in the graphic media.

Although it is undeniable that the analysis of every specific wave has disclosed the existence of some common elements and objectives, the most important contribution to this study is that it reveals the great diversity of these women’s production and creative processes. As a result, it has been proved that the label “feminine comic” (which is associated with traditional femininity) is old-fashioned and that there is a necessity to avoid it and use instead the term “comic made by women.” This phrasing can be considered more adequate for these works because it conveys the myriad of styles, perspectives, and purposes that they show and that they clearly has nothing to do with the outdated values of the term “feminine comic.”

The organization of the dissertation in waves is also a strategy to reflect a generational cut: the first wave within the seventies and the second one within the eighties of the twentieth century. The former wave is mainly influenced by a sociopolitical context in which women are known to be socially discriminated and, thus, the works of this period are inked with vindication, denounce and feminist perspectives. Through these tools the cartoonists were able to conquer new creative spaces and introduce a critical discourse in the comic world, a strategy that paved the way to deal with other thornier topics and to fight the dominant,

traditional patriarchal discourse. Likewise, the focus of the comics and, at the same time started to show a broader range of physical and psychological typologies of female characters and, what is more, it displayed the discrimination of women at the time without inhibitions. These works, however radical and activist, were not exempt from humor and sarcasm.

As far as the second wave is concerned, it shows how the authors took advantage of the progress achieved by their predecessors and went a step beyond, being less interested in activist feminism, direct denounce, and political compromise. Nevertheless, they maintained women and their surroundings as a relevant element. Their focus, however, was on raising the status of the comic to try to promote it to a legitimate art –the Ninth Art.

Concerning the similarities between the two waves, for example, the emphasis on giving a new treatment to sexuality was paramount, changing the focus from genitality to the corporeality of the characters. This strategy radically changed the effect and intentionality of this topic in the text. In the same way, both groups broadened the spectrum of topics and points of view as well as the typologies they tried to represent. Hence, their works tried to show as many representations of femaleness as possible, including a variety of ages and bodies, so that female readers could, at last, recognize themselves in the characters of the comics they were reading.

This study is also a testimony that reflects how, after conquering the creative spaces, these women were present in the comic sphere for a significative period of time, a crucial fact to establish the foundation for future generations. Such expectations, however, were thwarted by the crack after the adult comic boom, which put an end to this blooming generation of female cartoonists and hindered the development of new ones.

Even so, there seems to be a current change in trend as far as the comic world is concerned, as little by little events, seminars, and research focusing on this type of graphic material are starting to appear. In fact, the last 15<sup>th</sup> of June of 2019, the Museu del Còmic, the first comic museum of Spain in Sant Cugat (Barcelona), was inaugurated thanks to the initiative of three private collectors.



The thorough work of revision, the analysis of every artist career and production, as well as the interviews with the cartoonists have led to a research that refutes stereotypes and shows the value of and the diversity in these women's comics, while completing the reference manuals that only highlight the male production. This dissertation reveals that there are many more active female cartoonists from 1975 to 1992 than it was commonly thought and, above all, it contributes to the field as a cornerstone for future research on the same object of study.

# 1 METODOLOGÍA

---

## 1.1 HIPÓTESIS

El número de mujeres dibujantes durante el *boom* del cómic adulto en España debe ser mayor del que presentan los libros o ensayos sobre la Historia del Cómic y los manuales académicos.

## 1.2 OBJETO DE ESTUDIO

La trayectoria y la producción historietística de las mujeres dibujantes durante el *boom* del cómic adulto en España entre 1975 a 1992.

## 1.3 OBJETIVOS

- Elaborar un estado de la cuestión para conocer la situación en la que se encuentra el objeto de estudio dentro de las investigaciones de cómic.
- Establecer una introducción aclaratoria sobre la terminología aplicada al cómic.
- Confeccionar unos capítulos que versen sobre los orígenes del cómic y la Historia del Cómic internacional y nacional.
- Elaborar un apartado específico donde sea examinado el tebeo femenino en España, el grafismo empleado, el papel de los personajes femeninos en él y la situación de las dibujantes activas hasta 1970.
- Realizar una aproximación a la entrada del feminismo en el cómic.
- Exponer las aportaciones realizadas al cómic por autoras a partir de 1970.
- Ofrecer un capítulo donde se estudie la figura de Núria Pompeia como dibujante pionera y predecesora de todo lo que acontecería durante el *boom* del cómic adulto realizado por mujeres.
- Presentar un examen exhaustivo de las dibujantes de la primera ola y de su producción historietística.
- Ofrecer un análisis pormenorizado de las dibujantes de la segunda ola y de su producción historietística.

- Verificar si dichas olas llevaron a cabo importantes contribuciones a la Historia del Cómic.
- Comprobar si la etiqueta «cómic femenino» se sustenta dentro de las producciones de estas olas.
- Averiguar si sus producciones cumplen con los tópicos que una parte de la crítica les atribuye (dulcificación, suavidad, delicado, etc.).
- Conocer la situación que estas mujeres dibujantes vivieron dentro del ámbito del cómic y cómo fue su acceso a él.
- Investigar si existen diferencias en el cómic realizado por mujeres entre 1975 a 1992 con respecto al creado a partir del discurso dominante, del *underground* y del alternativo.
- Examinar a cada una de las dibujantes de las olas como entes individuales dentro de dichos grupos para sacar una serie de conclusiones que lleven a establecer las semejanzas y divergencias, tanto entre las propias olas como entre las creadoras.
- Comprobar la calidad de las producciones de ambas olas, por si dicho análisis devolviera unos resultados que explicasen, en relación con ello, la ausencia dentro de los estudios de cómic de la labor femenina en el arco temporal elegido.

## 1.4 PERTINENCIA DE LA INVESTIGACIÓN

La elaboración de esta investigación dentro de los estudios visuales, de la Historia del Arte y de los estudios de cómic es necesaria para subsanar la situación en la que se halla el trabajo realizado por las autoras del cómic adulto en España y para otorgarles así el espacio que, como creadoras, merecen dentro de estos tanto sus figuras como sus producciones.

Asimismo, esta investigación es una oportunidad para que la Historia del Arte ensanche sus límites académicos y descubra en el cómic un medio más a tener en cuenta por su capacidad para documentar la situación política, social y cultural de un momento concreto, lo que aportará una nueva fuente documental con una magnífica y profusa información para los estudios artísticos.

Es pertinente porque demuestra la existencia de un número mayor de respuestas y de estilos ante las mismas temáticas y contextos, así como otras novedades, que llevan décadas sin ser tenidas en cuenta dado que, por el hecho de ser mujeres, sus trayectorias y producciones parecen haber sido menos apreciadas y estudiadas, lo que progresivamente ha ido sepultándolas en el silencio y en el desconocimiento, pese a que su calidad y sus procesos creativos están al mismo nivel que los realizados por sus compañeros.

El hecho de investigar a ambas olas supone ejecutar una labor de complementación de la Historia del Cómic, ya que, para disponer de una visión general y completa, no se puede prescindir de la mitad de la producción y de sus integrantes, pues estas aportan un punto de vista diferente sobre la situación social, política y cultural, y no practicada hasta entonces. Esto ofrece multitud de nuevas miradas, situaciones y vivencias que no habían sido tomadas en consideración dentro del cómic y que es pertinente conocer, puesto que, además, arrojan mucha luz sobre la situación y la posición de la mujer en la época, como autora y como mujer, pero también como personaje, que puede resultar de gran interés para estudios sociológicos y antropológicos.

A todas las ventajas anteriormente mencionadas se suma el hecho de que el cómic, en este momento, junto a la historia de las mujeres, son materias en boga, por un lado, por el auge de la *herstory* apoyada por los distintos feminismos y, por otro lado, por la labor de incorporación del cómic como herramienta didáctica en la educación que están llevando a cabo ciertos profesionales de esta para enseñar la Historia y la Historia del Arte; entre ellos se encuentran Gerardo Vilches, David F. de Arriba con *Memoria y viñetas* (Generalitat de Catalunya, 2018) o Pedro Cifuentes con *Historia del Arte en cómic: El mundo clásico* (Despertaferro, 2019) o también el impulso que se le está dando desde ciertas universidades, como la de Valencia, donde en 2018 nació la primera cátedra en estudios del cómic y en este 2019 se inicia la primera edición del máster propio en cómic y educación.

Así pues, y dado que el interés y la voluntad por recuperar la labor femenina está creciendo en prácticamente todos los ámbitos y que el objeto de estudio contiene los elementos suficientes para dar lugar a un trabajo interesante, novedoso y poco explotado, se considera oportuno y pertinente llevar a cabo esta investigación.

## 1.5 PLANIFICACIÓN Y ESTRUCTURA DEL ESTUDIO

La planificación de esta investigación se estableció tras la fase de prospección, la cual hizo conocer la situación del objeto de estudio dentro de la bibliografía y del panorama académico y editorial, y tras la fase de minuciosa revisión de las revistas de cómic adulto de los setenta y de los ochenta, la cual resultó crucial para la estructuración de este estudio. Dos etapas que devolvieron un corpus bibliográfico y, especialmente, documental fundamental para generar la base de esta investigación. Un trabajo documental que desveló la existencia de dos grupos de mujeres dibujantes con características y criterios diversos, las denominadas «olas», y una cantidad ingente de historietas. Esta circunstancia hizo necesario llevar a cabo un reajuste del proyecto primigenio, dentro del cual se pretendía realizar un examen exhaustivo de cada una de las olas, de sus integrantes y de toda su producción recuperada, ya que en los primeros momentos no se pensaba hallar tanto material como el que, finalmente, acabó devolviendo el volcado de las revistas de ambas décadas. Así pues, el estudio exhaustivo se focalizó en la primera ola y se decidió otro menos pormenorizado para la segunda.

Con el establecimiento de ese nuevo planteamiento se hizo evidente la necesidad de elaborar unos capítulos que sirvieran para dar una idea general sobre la terminología del cómic, los precedentes internacionales y nacionales del objeto de estudio, así como del tebeo femenino y de las dibujantes activas en el medio antes de 1970. De esta forma quedaba establecido un panorama global que ayudaba a conocer, en su complejidad, la llegada de las mujeres al cómic adulto y su proceso creativo, así como a las mujeres que tuvieron como referentes.

Una vez recabado el mayor número posible de autoras activas en las revistas de cómic adulto entre 1975 y 1992, y redactados los capítulos introductorios de la investigación, se decidió no realizar un listado vacío donde se fueran colocando nombres y resúmenes de las trayectorias y obras de estas, sino establecer dos grupos de mujeres lo suficientemente representativos como para plantear un objeto de estudio convincente. Es probable, por ello, que no se hallen todas las dibujantes que fueron, pero aquellas que aparecen analizadas son

las suficientes, así como las imprescindibles, para ofrecer una muestra significativa de la labor llevada a cabo por las mujeres dibujantes de dicho período.

Elaborada esa compartimentación en dos grupos de las dibujantes, se inició el análisis propiamente dicho del objeto de estudio, en el cual se examinaban los procesos creativos para tener conocimiento de la forma en la cual elegían y se enfrentaban estas autoras a las temáticas y a sus contextos, los estilos y los grafismos que empleaban y las intenciones que las movían a crear sus obras. Un estudio que suministró la información suficiente para conocer la existencia de diferencias o semejanzas, tanto entre las olas como entre las dibujantes, como también para averiguar si todas se ceñían a un mismo estilo y a unos mismos asuntos como los tópicos comentaban, o, por el contrario, se trataba de entes independientes y alejados del mundo dulcificado del cómic para chicas.

Un análisis de las autoras que tomó la forma de capítulos individualizados dentro de la investigación, donde en cada uno de ellos quedaba abordada una autora en concreto siguiendo un esquema compuesto por la biografía, el análisis de sus estilos y el comentario histórico-artístico de las distintas obras que componían sus producciones. Esta estructura que se repitió de forma idéntica en ambas olas, solo quedó distinguida por la extensión, debido al reajuste de la planificación, pues en la primera ola eran comentadas todas las obras extraídas durante el volcado documental, mientras que en la segunda ola se eligieron solo de tres a cuatro obras, aquellas que resultaban más representativas del estilo de la autora en cuestión.

De este modo se ha dado lugar a una investigación donde, en primer lugar, se presenta un contexto internacional y nacional que establece los antecedentes del objeto de estudio. A continuación unos capítulos donde se trata el precedente inmediato de este, el cómic femenino, y se dedica una parte a la recuperación del trabajo de las dibujantes previas, para de esta forma evidenciar la existencia de estas en prácticamente todas las décadas donde el trabajo gráfico tuvo lugar dentro de España. Para, finalmente, dejar abordadas a las dibujantes del *boom* del cómic adulto en España mediante capítulos individuales, los cuales se agruparon en dos partes correspondientes a cada ola, donde fueron analizadas sus trayectorias y producciones con el objetivo de demostrar la diversidad estilística, temática y perspectiva

existente entre ellas y exponer aquellos elementos propios de cada ola junto a las semejanzas y divergencias entre ambas. De esta manera el resultado final ofrece un panorama no solo general, sino también particular y exhaustivo de la labor desempeñada dentro del cómic adulto por estas autoras entre 1975 a 1992 en nuestro país; con el cual, además, se establece una base sólida de la que pueden partir el resto de futuras investigaciones que se planteen como objeto de estudio las figuras y las producciones de estas autoras.

## **1.6 MÉTODO**

Debido al objeto de estudio elegido para esta investigación la elección de métodos, enfoques y análisis ha sido obligatoriamente plural y multidisciplinar, puesto que el cómic es una manifestación artística que aúna multitud de disciplinas, temáticas, perspectivas e intereses, y el hecho de no tener esto en cuenta puede conllevar que la investigación a la que se dé resultado sea incompleta y unidimensional.

Se parte, por tanto, de una adhesión de esta al análisis histórico-artístico, propio de la Historia del Arte, por ser este el campo en el cual se enmarca de forma académica este estudio, dentro del cual serán tenidas en cuenta las metodologías relacionadas con la sociología, la historiografía, los estudios visuales e, incluso, la antropología, disciplinas que aportan una multiplicidad de visiones que beneficiarán al desempeño del examen del objeto de estudio, lo que contribuirá a dar lugar a resultados más amplios, variados, novedosos y rigurosos.

El objetivo doble de esta investigación explica el hecho de que no exista un único método que la estructure, pues la magnitud del objeto de estudio obliga a optar por un pluralismo metodológico, como lo denominaría Pérez Serrano (2007: 9). Un pluralismo metodológico que resulta más integrador, puesto que aporta una mayor comprensión de los fenómenos que vayan a ser examinados. Asimismo, se produce una mayor riqueza a la hora de llevar a cabo la interpretación, pues se aprovecha lo mejor de cada método y de cada campo, para tener resultados no solo más globales y próximos a la realidad, sino también multidisciplinarios y más concretos.

Es por ello que en lugar de elegir el método inductivo o el deductivo de forma independiente, se ha preferido el hipotético-deductivo, que aúna elementos de ambos y se ajusta mejor a la intención con la que se pretende examinar este objeto de estudio. A todo ello se une la combinación del método cualitativo con el cuantitativo, pues la mezcla de las dos metodologías resulta perfecta para el tratamiento de la labor de las mujeres dibujantes de cómic.

El método hipotético-deductivo ha sido utilizado, concretamente, por las fases que este estipula para desarrollar una investigación como la presente, las cuales son resumidas categóricamente por Ever Arrieta en «Método inductivo y deductivo» (2019), y se enfocan principalmente en hacer una observación y un análisis de una serie de fenómenos que, en este caso, sería el de la práctica inexistencia de las mujeres dibujantes y de sus trabajos dentro de los libros y manuales, como primer paso, para, a continuación, a tenor de los resultados obtenidos, proponer una hipótesis que sería el convencimiento de que existen un número más alto e importante de mujeres activas dentro del cómic, pese a que hayan sido repetidamente ignoradas y borradas. De esas dos fases se llegaría a la que debe enfocarse en explicar esos fenómenos, deducir y sacar conclusiones. Esto sirve para verificar la hipótesis, aceptándola o rechazándola en función de los resultados y de las conclusiones obtenidas. En esta investigación, en concreto, la hipótesis queda refrendada al localizar y extraer un mayor número de mujeres y de obras en comparación con lo que presentaban libros y manuales hasta la fecha de inicio del estudio en 2015.

No obstante, este método fue completado, como se apuntaba anteriormente, con la interrelación del cualitativo y el cuantitativo, pues el objetivo de la tesis no era solo confirmar la hipótesis, sino poner en valor la labor de esas artistas de cómic adulto y generar conocimiento; un conocimiento que pretendía ser, además, doble, puesto que buscaba dar lugar a un estudio particular y singular y, a su vez, a uno global, ya que resultaba el más adecuado para la magnitud del objeto de estudio. Así pues, para el estudio particular enfocado en el análisis pormenorizado de cada una de las autoras de modo individual fue clave el método cualitativo, caracterizado por pretender extraer en sus análisis las particularidades y singularidades del objeto de estudio.



El estudio cualitativo apela a una observación próxima y detallada del sujeto en su propio contexto, para lograr aproximarse lo más posible a la significación de los fenómenos. Debiese cumplir, según Ruíz (2012), con ciertas características propias desde la reconstrucción de significados, intentando interpretar y captar significados particulares y relevantes a los hechos [...] a partir del relato de los sujetos (Díaz, 2018: 124).

Unos relatos que en esta investigación fueron procurados por las entrevistas realizadas a las autoras. Sin embargo, cuando estas no fueron posibles y, especialmente, en los comentarios histórico-artísticos de las producciones de estas autoras, se hubo de recurrir a uno de los aspectos a los que hace referencia Díaz Herrera, la interpretación, la cual resultó crucial para analizarlas. Asimismo, este método busca averiguar la naturaleza profunda de las realidades, sus relaciones y su estructura, lo cual se adapta de forma magnífica al estudio del contexto donde se insertaban estas dibujantes y sus producciones, así como para conocer e identificar si existía algún tipo de vínculo entre ellas y qué suponía este; especialmente, resultó fundamental en el análisis de la primera ola, donde más interconexiones se descubrió que existían.

Del mismo modo sirvió para delimitar la extensión y el marco temporal, así como para clasificar la información y establecer las categorías que, en este estudio, básicamente quedaron divididas en dos, las olas, y estas por autoras. No obstante, esa planificación tuvo, a su vez, puntos o fases propias del método cuantitativo, pues su primera fase también delimita el problema o la cuestión a abordar, formula hipótesis y, a continuación, en la fase de planificación, arma el diseño de la investigación. Del mismo modo, recolecta datos que, posteriormente, son procesados y clasificados, para más tarde analizarlos e interpretarlos extrayendo de esa fase analítica una serie de conclusiones. De modo que, los pasos vienen a ser, prácticamente, idénticos, lo que las diferencia, principalmente, es la intención y los objetivos con los que se desarrollan y los resultados que buscan dar. Se puede considerar al método cuantitativo más interesado en obtener generalidades, lo cual lo hace perfecto para el análisis general de las dos olas, donde se pretende extraer los aspectos y características globales para luego confrontarlos con los de la otra ola, y así averiguar qué es aquello que las une y qué lo que las diferencia a grandes rasgos, pues si algo caracteriza al método

cuantitativo eso es su capacidad para facilitar el conocimiento de las grandes tendencias dentro de una investigación; objetivo principal de esa fase.

Por otro lado, y pese a que el enfoque feminista no ha sido un elemento vertebrador de esta investigación, debido a que el marco de estudio se ha hallado adherido al análisis histórico-artístico propio de la Historia del Arte, se ha tenido en cuenta, especialmente, en el estudio de la primera ola, pues al atravesar los principios y la reivindicación feministas buena parte de sus obras y ser uno de los motores creativos de estas se hacía imprescindible. Si bien y, a pesar de que como se ha manifestado, el enfoque feminista no ha estructurado la investigación, existe un peso significativo de él en esta, ya que la puesta en valor del trabajo de estas autoras es ya una acción en sí misma que coincide con el propósito feminista de sacar de la invisibilidad las contribuciones femeninas a lo largo de la historia.

Como se puede comprobar habría sido imposible llegar a los resultados obtenidos y cumplir con los objetivos planteados para esta investigación sin haber optado por la multiplicidad de métodos, los cuales han permitido dar lugar a un estudio más global, pero al mismo tiempo específico y singular, integrador y multi-perspectivo, así como bien fusionado y pleno.

## 2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

---

La elección del tema de mi tesis doctoral estuvo supeditada al hecho de comenzar a ser consciente de la invisibilidad a la que se encontraban expuestas las dibujantes de cómic dentro de los estudios teóricos, pues eran pocos los manuales que dedicaban un capítulo en exclusiva a la producción llevada a cabo por estas, tan solo unas escuetas citas dentro de otros capítulos hacían pensar en la existencia de estas creadoras. Esta ausencia que de la faceta creativa de la mujer existía dentro de la crítica de cómic y de la Historia del Arte fue lo que, finalmente, me llevó a establecer esta cuestión como objeto de estudio.

Durante un largo período de tiempo, a este silencio al que se encontraba ligada la mujer artista en los estudios le acompañó el hecho de que el cómic, como arte y como lenguaje, tampoco había estado especialmente valorado ni reconocido por la Academia durante gran parte de su vida en activo, por lo que el análisis del objeto de estudio de esta investigación partía, ya desde sus inicios, teniendo que sortear dos grandes obstáculos. Este panorama comenzó a cambiar gracias a la labor inicial y decisiva de una serie de críticos que emprendieron las primeras investigaciones sobre el tema. La más trascendental de ellas apareció con Umberto Eco en 1964: *Apocalípticos e integrados* sirvió para ejecutar una ardua defensa de la cultura de masas, la cultura popular y, más importante aún, de la semiótica del cómic. Una obra que inauguró la puesta en marcha posterior de la elaboración de una base teórica sólida para el cómic. Emparentada con ella se encontraba una obra escrita por el discípulo de Eco, Daniele Barbieri, que en 1991 dio lugar a *Los lenguajes del cómic*. Un estudio exhaustivo centrado en el análisis de todos los elementos que conforman el cómic y de la relación de este con el resto de lenguajes, todo ello examinado, además, desde un punto de vista semiótico. En esta misma línea de defensa del cómic como lenguaje individual fue significativa la contribución de Thierry Groensteen con *Système de la bande dessinée* (1999), donde expone su teoría acerca de los códigos que llevan al cómic a erigirse como un lenguaje completo. Estas obras, fruto del panorama internacional, estuvieron acompañadas por las valiosas reflexiones de dos profesionales del medio, Will Eisner y Scott McCloud, quienes aportan, con un tono más práctico y didáctico, dos obras imprescindibles para toda investigación que verse sobre la historieta. Ambos trabajan a través de sus escritos por el

reconocimiento del medio como otro tipo de arte más. Eisner con *El cómic y el arte secuencial* (1994) y McCloud con *Entender el cómic* (2005), donde lleva a cabo un ejercicio de metalenguaje al realizar su definición de qué es el cómic y de qué está compuesto mediante un cómic propiamente dicho.

El nacimiento de esta base teórica debe mucho a la afición que por el cómic sentían sus mismos investigadores, puesto que atesoraron importantes colecciones de tebeos y de revistas de historietas que, más tarde, resultaron ser cruciales para la preparación de multitud de artículos, publicaciones, actos culturales e, incluso, exposiciones. Una acción que ha beneficiado a los investigadores posteriores, ya que al desprestigio que pesaba sobre el cómic se le sumaba la circunstancia de tratarse de un tipo de publicación efímera que no estaba pensada para atesorarse sino, simplemente, para disfrutarse y tirarse. Acto que conllevó la pérdida de multitud de ejemplares, la carencia de este tipo de creación dentro de las colecciones de las bibliotecas y la ausencia de exposiciones museísticas.

Para la construcción de este primer corpus teórico fueron cruciales los análisis desarrollados por Luis Gasca (*Historia y anécdotas del tebeo en España*, 1965; *Tebeo y cultura de masas*, 1966; *Los cómics en España*, 1969) o Antonio Martín (*Apuntes para una historia de los tebeos en España*, 1968; *Historia del cómic español (1875-1939)*, 1978). Unas obras que allanaron el camino a otra serie de expertos que se interesaron con posterioridad por el tema y que comenzaron a aportar a este ámbito sus propias investigaciones, tales como Terenci Moix (*Los cómics, arte para el consumo y formas pop*, 1968), Román Gubern (*El lenguaje de los cómics*, 1972; *El discurso del cómic*, 1988), Javier Coma (*Los cómics: un arte del siglo XX*, 1977; *Historia de los cómics*, 1983) o Antonio Altarriba (*Comicsarías. Ensayo sobre una década de historieta española (1977-1987)*, 1987). Un cómputo de trabajos que sirvieron para formar la base teórica de esta creación y que, tras la crisis que sufrió el sector hacia los noventa con una notable bajada de sus ventas y también del interés que despertaban en el público, fue seguida por otra nueva oleada de publicaciones que volvieron a atraer la atención hacia este mundo. Esta segunda etapa estuvo compuesta por investigaciones firmadas, de nuevo, por los propios protagonistas del sector del cómic, tales como, Antoni Guiral con su colección *Del tebeo al manga* desde 2007 y las contribuciones de Altarriba (*La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*, 2001; *Los tebeos*

de la Transición, 2008). En los últimos años estamos asistiendo, nuevamente, al surgimiento de otra etapa halagüeña para el cómic, de la que son muestra fehaciente las compilaciones de *Del boom al crack* (2018) de Gerardo Vilches o *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar* (2018) coordinado por Julio A. Gracia Lana y Ana Asión Suñer, secundadas por otros escritos de tipo más generalista, pero tremendamente clarificadores, como *Breve historia del cómic* (2014) de Vilches.

Las revistas, al ser el lugar donde nacieron los primeros textos críticos sobre el medio, constituyeron otro de los pilares fundamentales de la construcción de la base teórica del cómic. Revistas como *Bang!* (1968) o *Trocha* (1977), así como, *Neuróptica*<sup>1</sup> (1983), dirigida por el guionista y teórico Antonio Altarriba, son buena prueba de ello. En la actualidad, esta labor ha sido recogida por la revista *Cuco: Cuadernos de Cómic* (2013), fundada por Octavio Beares y Gerardo Vilches para el análisis y la crítica de la historieta, y por la revista online *Tebeosfera* (2001), que aporta una labor ingente de estudios vinculados a la cultura popular gráfica.

Sin embargo, hubo que esperar a la llegada de la obra *El cómic femenino en España, arte sub y anulación* del historiador Juan Antonio Ramírez en 1975 para que un libro dedicase en exclusiva un apartado a las producciones de interés femenino. En la obra de Ramírez es analizada, principalmente, la producción de cómic sentimental dirigida al público femenino de los años cincuenta y sesenta, la cual estaba construida sobre la base de la ideología patriarcal que imponía una serie de roles de género muy concretos sobre las mujeres de la época. Esta investigación, no obstante, adolece del estudio en profundidad de las creadoras que participaron en este ámbito y de su producción, circunstancia común en los trabajos de la época. Aunque es de alabar, por otro lado, la significativa denuncia que Ramírez lleva a cabo sobre la segregación por sexos efectuada en el franquismo. Un tratamiento que se perpetúa en investigaciones posteriores, como es la de Pablo Dopico (*El cómic underground español, 1970-1980*, 2005), la cual versa sobre el período de la contracultura, en el cual se sabe que la creación femenina ya era una realidad, pero que nuevamente se omite escudándose en la falsa idea de que en el *underground* las discriminaciones de género habían

---

<sup>1</sup> Revista que en la actualidad regresa en una segunda etapa apoyada por el proyecto de investigación I+D *Estudio de la cultura audiovisual del Tardofranquismo* (1970-1975).

sido totalmente superadas y, por tanto, no existía la necesidad de un tratamiento específico de la creación femenina ni de las artistas que se dedicaban a ella.

Del mismo modo que el trabajo femenino ha tardado en conquistar un espacio dentro de los libros, así ha sucedido con las revistas. La localización de artículos donde se recogen este tipo de estudios es compleja, especialmente en aquellas publicaciones periódicas contemporáneas a las autoras. Una tímida valoración de esas voces y producción femeninas en el cómic apareció con unos breves artículos escritos por Felipe Hernández Cava en los ochenta («El dibujo en femenino plural. Papel de mujeres». *El Europeo*, n.º 10, 1980; «Renovadoras: las chicas de los cómics», *Cómplice*, n.º 66, 1988). Rebasados los años ochenta, encontraremos contribuciones ahora realizadas también por mujeres investigadoras del medio como Francesca Lladó (*Los cómics de la Transición: el boom del cómic adulto (1975-1984)*, 2001) y Viviane Alary, quien, además, con distintos capítulos dentro de *Historietas, cómics y tebeos españoles* (2002) nos vuelve a dejar constancia del trabajo desempeñado por mujeres dibujantes.

La verdadera labor de recuperación de la voz silenciada de las mujeres creadoras de cómic, desde una perspectiva de género y teniendo en cuenta toda su extensión y complejidad, llegó más tarde, en el siglo XXI, a través del ensayo de María Antonia Díez Balda en 2004 «La imagen de la mujer en el cómic: cómic feminista, cómic futurista y de ciencia-ficción», a partir del cual se inició un crecimiento exponencial de las investigaciones que abordaban la contribución femenina al cómic, entre las que se debe señalar el ensayo de Adela Cortijo «Autoras contemporáneas en la historieta española: revisión de la etiqueta “cómic femenino”» de 2011; el de Rosario Jiménez, «Pequeños defectos que debemos corregir: aprendiendo a ser mujer en la historieta sentimental de los años cincuenta y sesenta» de 2011; el artículo de Mari Carmen Vila, «Historieta feminista y erotismo: las relecturas del cuerpo» de 2012; el de María Teresa Arias Bautista, «El humor feminista de Núria Pompeia» de 2012 o el texto de Katia Almerini, «La irrupción del feminismo en el cómic español de los setenta» de 2015.

De gran importancia han sido para este campo de estudio aquellas tesis que se han ido elaborando en los últimos años en torno a la mujer en el cómic, ya fuera como autora,

personaje o en relación con su obra. Unas investigaciones que destacan por el empleo de toda una serie de nuevas perspectivas y por la puesta en valor que llevan a cabo de producciones que, hasta entonces y en multitud de ocasiones, habían quedado invisibilizadas y que, por tanto, eran prácticamente desconocidas. Algunos títulos como *L'urgence du féminin dans la bande dessinée espagnole* (1994) de Viviane Alary; *Mujeres españolas de tebeo. Análisis del cómic hecho por mujeres, a través de su dibujo, historias, personajes y narrativa* (2015) de Sofía Carlota Rodríguez; *Erotismo y pornografía en el cómic underground hecho por mujeres. Análisis crítico desde la perspectiva de género de la invisibilidad de la autoría femenina del comix erótico-pornográfico feminista* (2015) de Elisa Seoane; *Literatura e imagen en el cómic: Laura Pérez Verneti-Blina* (2016) de María Dolores Madrid; *Autoras en el boom del cómic adulto. Cómic feminista en la historieta española (1975-1984)* (2016) de Azucena Monge Blanco resultan cruciales para este estudio y, por ende, para la Historia del Cómic femenino realizado por mujeres. Por último, el año 2017 ha ofrecido al campo científico del cómic una tesis de gran trascendencia, *El cos okupat. Iconografies del cos femení com a espai de la transgressió masculina en el cómic* de Mari Carmen Vila, «Marika». Una investigación que nos resulta imprescindible por varios motivos: primero porque nos aporta una revisión de la Historia del Cómic desde un punto de vista al que no estamos acostumbrados, ya que parte de la mente de una de las dibujantes más dinámicas y combativas del período del *boom* del cómic adulto; segundo porque es llevado a cabo por una mujer; y tercero porque su investigación está basada en la revisión del material a partir del uso que se le ha dado al cuerpo de la mujer dentro de la Historia del Cómic. Tres características que nunca se habían presentado juntas en ningún otro estudio anterior con firma femenina, pero sí en el caso masculino, ya que son mayoría los dibujantes de cómic que han dedicado su vida a la crítica y al análisis del cómic en términos académicos con posterioridad.

En la tarea de recuperación de la voz femenina dentro del cómic no solo han sido importantes los estudios elaborados desde el ámbito académico o científico, sino también aquellos realizados por distintas asociaciones, destacando la brillante labor llevada a cabo por el Colectivo de Autoras de Cómic, creado en 2003, cuyo objetivo era ayudar a la visualización de las voces femeninas junto con la creación de una plataforma informativa y

de reunión donde estas dibujantes tuvieran la oportunidad de empoderarse y reclamar su espacio negado dentro de este sector. De esta asociación surge, además, una de las iniciativas más trascendentales de los últimos tiempos, la exposición itinerante *Presentes: Autoras de tebeo de ayer y hoy* de 2016, donde se proponen «debatir sobre el lugar de las mujeres en el cómic, un debate relevante, necesario para garantizar un futuro más justo para todos y todas»<sup>2</sup>.

Si bien este estado de la cuestión muestra lo mucho que se ha avanzado en estos años en el examen de las contribuciones de estas creativas al ámbito del cómic, aún se trata de estudios puntuales y minoritarios, lo que hace necesario el hecho de seguir ampliando con investigaciones de calidad este corpus teórico y corrigiendo el desequilibrio de voces existente en el discurso de este medio hasta lograr una puesta al día e igualación de estatus.

Esta será la cuestión que motive el desarrollo de esta investigación, donde se pretenderá abordar la actividad de nuestras dibujantes de cómic en el tardofranquismo y en la democracia hasta 1992 para conseguir que, tanto sus figuras como sus creaciones, emerjan del silencio y de la invisibilidad que aún hoy las atenaza. De este modo, se contribuirá con un paso más en este sendero de investigaciones abierto en las últimas décadas, probando la existencia de autoras dentro del período denominado *boom* del cómic adulto y exponiendo los estilos, reivindicaciones, preocupaciones y objetivos que marcaron cada una de sus particulares trayectorias.

---

<sup>2</sup> Cita tomada de su entrada en la web: <http://asociacionautoras.blogspot.com/2016/11/presentes-autoras-de-tebeo-de-ayer-y-hoy.html>



## 3 INTRODUCCIÓN

---

### 3.1 TERMINOLOGÍAS

Toda investigación donde el cómic sea tratado merece, aunque deba ser en unos breves párrafos, un estudio de los orígenes de su terminología, pues esta durante años varió hasta concentrarse en el mayor uso de uno de ellos. Esto es debido a que el cómic, probablemente, sea uno de los tipos de arte que más términos diferentes usa para su designación.

En nuestro país al inicio se conoció este tipo de creación como tebeo, un vocablo que derivaba del título de una famosa revista infantil del mismo nombre: *T.B.O.*, y que los niños habían popularizado. La expresión se hizo tan común que incluso revistas y cuadernos de entretenimiento infantil con viñetas de otras editoriales fueron designados de idéntico modo. Es preciso advertir que esta denominación estaba exclusivamente circunscrita al ámbito español, y que no fue hasta el año 1968 que se incluyó en el diccionario de la Real Academia Española (Pérez del Solar, 2013: 33-34).

El término historieta, mucho más usado en regiones de Hispanoamérica, fue muy bien acogido en nuestro país. Su nombre proviene del objetivo de estas creaciones, que no era sino el de narrar historias. Estas narraciones gráficas, publicadas en periódicos y revistas, estaban compuestas por series de viñetas y textos alojados en globos o bocadillos que contaban, en líneas generales, las aventuras y andanzas de unos personajes concretos (Pérez del Solar, 2013: 34).

En otros países de Europa también tuvieron sus propias formas de denominarlo. En Francia, por ejemplo, *bandes dessinées* y en Italia *fumetto*, que era una divertida asociación con la representación de los bocadillos.

Es la más original, prodigio de invención nacional-colloquial con un punto de imaginación poética: toma su origen en los «bocadillos», que son las célebres nubes o recuadros que contienen el diálogo de los personajes y que la imaginación popular

italiana ve como un humo –*fumo*– que surge de los labios de los personajes (Moix, 1968: 65).

Sin duda, hay un término en concreto que ha acabado por fagocitar al resto, hablemos del país que hablemos: el cómic. Los estudiosos apuntan distintos orígenes del mismo, por un lado, Pérez del Solar (2013: 34) expone que es un término procedente de Inglaterra, en concreto, de los *comic cuts* victorianos, pero también de su temática exclusivamente humorística de los inicios. En esto coincide con Gasca (1966: 21), que al comentar las *comic strips*, tiras cómicas de tres a cuatro viñetas publicadas en diarios, nos apunta que de ahí surgió el genérico cómic; por otro lado, Roger Sabin, quien sitúa el posible nacimiento de este vocablo a finales del siglo XVIII, lo liga a la existencia de unas estampas denominadas *the comicals*, abreviado *the comics*, dedicadas al humor que con el paso de los años fueron incluyendo leyendas, bordes e incluso algunas tomaron forma de tira.

Lo cierto es que el término a finales de los sesenta empieza a ser usado de forma general para todas las narraciones gráficas, desbancando así a los conceptos de «tebeo» o «historieta». En ocasiones, estos otros nombres serán utilizados como sinónimos de «cómic», sin importar demasiado las características que diferencian a unos de otros y focalizando su utilización, como afirma Pérez del Solar, más en el objetivo de no resultar repetitivos en su uso que en el propio significado del término. Esto se debe al ensanchamiento de sus acepciones y, por ello, no nos debe sorprender encontrar textos donde unos u otros se usen de forma indistinta.

Con el tiempo, «tebeo», «cómic» e «historieta» han terminado por ampliar su significado hasta abarcar al medio: «tebeo» va más allá de las revistas infantiles, «cómic» abarca trabajos que no tienen nada de cómicos, «historieta» se refiere incluso a trabajos de gran extensión (Pérez del Solar, 2013: 34).

A medida que avanza el tiempo dentro de la industria del cómic aparecen nuevos conceptos para designar nuevas creaciones, tales como el *comic-book* y novela gráfica, usados principalmente para dar nombre a nuevos tipos de formatos y no a obras gráficas en sí.

El *comic-book* tiene su origen en Estados Unidos en el año 1937 con la salida de *Detective Comics* (Moix, 1968: 67). El *comic-book* no es otra cosa que una iniciativa editorial para aumentar y mejorar las ventas del sector. El resultado de unir el formato de las novelas con los cuadernos de aventuras. Estaba formado por varias series o episodios relativos a personajes que se habían hecho muy conocidos a raíz de sus publicaciones semanales en dichos cuadernos y episodios; aunque también podían ser recopilaciones de las populares *strips* publicadas en los diarios americanos. Se diferenciaba de las publicaciones normales no solo por su carácter de antología, sino también por su formato y apariencia. Se imprimían generalmente en color, eran «encuadernados en cartón y conteniendo cuatro o cinco cuadernos. [...] Se le quitaban las portadas originales y se encuadernaban» (Moix, 1968: 67-68). El despegue y la popularización de este tipo de recopilaciones vino de la mano de la publicación de *Superman*, obra de Jerry Siegel, guionista, y Joe Shuster, dibujante.

Provocó con sus espectaculares ventas, multitud de imitaciones y el despegue de los *comic-books* de material autóctono. [...] Los *comic-books* habían gozado de un lanzamiento inenarrable. Nacieron sin las trabas que los *Syndicates* imponían a sus profesionales, y suscitaban un espíritu de creatividad y de experimentación con unos horizontes mucho más amplios que los propios de las *dailies* y de *Sundays*. La masiva compra popular recompensaba, asimismo, permanentemente la inquietud de guionistas y dibujantes (Coma, 1977: 17-21).

Pasadas unas cuantas décadas del surgimiento y auge del *comic-book*, un nuevo tipo de formato llegaba al sector para hacerse hueco y permanecer vital, incluso, hasta nuestros días. Eran los años sesenta cuando la novela gráfica desembarcaba en nuestro país, pero no todos los críticos vieron el invento con buenos ojos, algunos, como Terenci Moix, pensaron que era poco menos que la barbarización del cómic, pero con un deslumbrante y embaucador barniz:

«Novela gráfica» es ciertamente cómic, solo que como su pretencioso nombre indica, desarrollando un tema único (sentimental o de aventuras) adscrito a las coordenadas estructurales de la novela burguesa, buscando incluso una misma forma de penetración psicológica de los personajes. Este sistema altera notablemente la estructura original del cómic, no solo por el formato (influencia y a la vez

vulgarización del libro de bolsillo), sino por la exigencia misma del relato, que al prescindir de la serialización rehúsa la gradación de efectos dramáticos que caracteriza al cómic. En este aspecto, la herencia del *comic-book* es evidente. [...] El *comic-strip* de los años treinta, que en los cuarenta fue convertido en cuadernos monográficos (los ya referidos refritos encuadernados) [...] sería reeditado por los sesenta, y en forma de «novela gráfica». [...] La «novela gráfica» una forma de acercarse a un público más vasto que el infantil y a las cuales titularon pomposamente con los epígrafes, exigidos por la censura, «para mayores» o «para adultos», sobrevalorando tal vez la verdadera edad mental del nuevo público consumidor (Moix, 1968: 68-71).

Este ataque de Moix a la novela gráfica se puede encuadrar dentro del miedo a los cambios que se estaban produciendo por parte de los editores dentro de la industria, junto con la nostalgia hacia las tiras diarias de los periódicos y de los cuadernos de aventuras que, por haber sido el origen de los cómics, se consideraban el gran ejemplo a seguir y no a trivializar.

Si bien, ni la novela gráfica destruyó el género de la forma tan dramática que exponía Moix, ni lo vulgarizó en demasía. Como un nuevo formato al que enfrentarse contuvo mejores y peores argumentos y grafismos, dependiendo de los dibujantes y guionistas que llenaran sus páginas. Como apunta, sin embargo, Pérez del Solar, la relación que guarda con el *comic-book* es indiscutible, sobre todo, si nos centramos en el formato: «Un relato extenso reunido en un solo volumen con el formato de página del *comic-book* norteamericano, menor que el del álbum europeo» (2013: 34).

No obstante, la novela gráfica llegaba para cumplir variados e importantes objetivos, entre ellos, el de solucionar la paralización creativa dentro de los *comic-books* y la búsqueda de salidas a los códigos de censura interpuestos a estas creaciones.

El *comic-book*, a pesar de haber aparecido como un camino de desarrollo novedoso y fructífero, tanto para las ventas como para los dibujantes y guionistas, llegó a un punto en el que su temática se estancó en la fantasía y el terror, además de en la creación constante de superhéroes, lo que dejaba fuera multitud de contenidos, aparte de nuevas maneras de crear.

Era algo que comercialmente resultaba bastante rentable, pero que, a medida que los años iban pasando, perdía en libertad creativa, tornándose, como explicará Javier Coma a continuación, en una industria igual de rígida que aquella que se dedicaba a las tiras de los periódicos.

Una vez establecidas las directrices maestras de cada editorial, se agigantó en las empresas una rígida política de producción que las asimilaría, desde esta perspectiva, a las agencias distribuidoras de cómics. Artísticamente hablando, el primitivo aliento de ruptura de moldes fue sustituido poco a poco por una rutina laboral [...] Asimismo, la mayoría de los *comic-books* eran gráfica y temáticamente infantiles (1977: 21-24).

Este contenido y grafismo infantil, aparte de los distintos códigos de censura que pesaban sobre el cómic de diferentes países, *The Comic Code* (Estados Unidos) o la censura franquista (España), también impedían atraer a lectores más adultos y tratar temáticas más interesantes para este tipo de público. El desarrollo de la novela gráfica:

descarta estas trabas: posee una entera libertad visual, independientemente de que después la aproveche o no, y consta de un número de páginas siempre superior al más grueso *comic-book*, alimentando la facilitación de largas historias y de una diversión prolongada. Además, es un objeto sin el marchamo infantil que se adjudica comúnmente a las revistas de cómics; su compra «no desprestigia» (Coma, 1977: 40).

El último objetivo de la novela gráfica partía exactamente de la necesidad de acabar con esos prejuicios y con el desprestigio que suponía para un adulto ya no solo comprar, sino leer cómics; una carga que ha arrastrado este desde casi sus inicios hasta nuestros días, pues si por algo ha estado caracterizado el cómic durante décadas ha sido por su etiqueta de entretenimiento infantil, pseudo-literatura, producto de usar y tirar e, incluso, a principios del siglo XX, de amenaza para la alfabetización.

Primero, cualquier publicación basada en dibujos era considerada automáticamente inferior al material textual: leer estaba asociado con la moral edificante, mientras que las tiras y las viñetas tenían el efecto opuesto. En segundo

lugar, se argumentó que el detallado grabado en el nuevo cómic era dañino para la vista. Los cómics, al parecer, no podían ganar de ninguna manera (Sabin, 2010: 19).

Los editores utilizaron en gran parte este nuevo formato para lograr deshacerse de ese lastre que les evitaba expandirse hacia otro tipo de audiencia. Así pues, «en la práctica, [la] “novela gráfica” [fue] otro escalón en la búsqueda de prestigio y de librarse de la carga histórica de los demás términos» (Pérez del Solar, 2013: 34). Esto se logró, como expone Coma, gracias a la conquista de nuevas fronteras expresivas y a los deseos de los actuales autores de cómic, quienes podían ahora escapar de la férrea industrialización del trabajo en el ámbito de los *comic-books*. Además, estaban deseosos de poder comunicarse con sus contemporáneos sin barreras de ningún tipo. Aparte, lograron una exquisita y variada plasticidad al tiempo que unos textos de elevada trascendencia dentro del relato (Coma, 1977: 40).

La novela gráfica, por tanto, significó la liberalización de las capacidades creativas de muchos autores, quienes, gracias al uso de la triquiñuela de colocar en las portadas de estas publicaciones la etiqueta «para adultos» que los eximía, aunque dependiendo de la época, de la inflexible normativa que regía las publicaciones infantiles, es decir, de la censura, lograron publicar aquellas historias que les nacían sin cortapisas.

Si en el caso del *comic-book* el despegue vino con el título de *Superman*, a la novela gráfica fueron tres los títulos que la encumbraron, todos ellos pertenecientes a series que buscaban un formato que les permitiese una mayor extensión en el número de páginas y el desarrollo de tramas más intensas y complejas. *Watchmen*, de Alan Moore y de Dave Gibbons, y *The Dark Knight returns*, de Frank Miller, fueron las primeras, pero la creación que terminó con todos los recelos hacia la novela gráfica y la engrandeció fue *Maus*, la obra maestra de Art Spiegelman, con la que obtuvo el Premio Pulitzer en 1992. Con ella se demostró que el cómic podía ir más allá de los temas de aventuras y crearse para otro tipo de público que no fuera el infantil.

### 3.2 ORÍGENES DEL CÓMIC

Adentrarse en el estudio de los orígenes del cómic resulta más complejo de lo que *a priori* se pueda llegar a pensar, puesto que el hecho de que durante un largo período de tiempo, como creación, haya sido denostada por los continuos prejuicios que desde la «alta cultura» se le iban asociando, no ha hecho fácil su estudio y, mucho menos, la recopilación de sus creaciones. Sin embargo, la carga despreciativa que, como un lastre, ha acompañado al cómic hasta décadas muy recientes, se ha ido mitigando gracias al trabajo de nuevas y diferentes críticas y visiones. Dentro de esas suspicacias tenemos, por ejemplo, la denigración del cómic al no tratarse ya de una obra o ejemplar único, sino de un producto que podía ser reproducido *ad infinitum*. No tanto al inicio, con las xilografías, como sí más adelante, cuando empezó a realizarse de manera industrial. La pérdida de aquella esencia de exclusividad que tenían los objetos únicos hasta entonces hizo que la pieza dejara de estar al alcance de unos pocos privilegiados que podían permitírselo, para pasar a estar disponible para todo tipo de público, con la democratización que eso conlleva. Una razón que la «alta cultura» ha sabido explotar para despreciarlos. Un prejuicio que unido al de la «amenaza a la alfabetización»<sup>3</sup> tuvo grandes defensores. No obstante, Pérez del Solar, indica lo contrario.

El daño de la historieta al hábito de la lectura es una falsedad que ha terminado por confirmarse en los tiempos de la televisión, donde la historieta ha resultado ser uno de los últimos reductos de la literatura infantil (2013: 19).

Este tipo de afirmaciones, asimismo, llevaron a insinuar que la lectura de estas publicaciones podía dificultar el paso a la madurez de algunos jóvenes.

Aparte de este riesgo deformativo, se encuentra otro quizás más grave, de carácter desorientador: perpetuamente aferrado a la facilidad del cómic, el joven no aprovecha el entrenamiento que este supone para saltar al gusto por la literatura, el teatro o el cine de calidad. La atracción exclusiva por el cómic puede dificultar el paso a la madurez del individuo si no sabe romper con el vínculo en un momento

---

<sup>3</sup> Pues se acusaba al cómic de que su narrativa, en apariencia más sencilla y elemental, dificultaba el aprendizaje de la lectura.

determinado o compatibilizarlo con dedicaciones de mayor altura (Fuentes, 1988: 93).

Por más que se hayan vertido infinidad de críticas sobre el cómic a lo largo de multitud de décadas, como podemos constatar en párrafos anteriores, existe algo que no se puede negar o rebatir y es que el cómic es un arte. Tiene una sintaxis y unas características propias, lo que está intrínsecamente relacionado con los distintos tipos de arte. Sabin, tras estudiar la literatura que acompañó a los nuevos títulos de cómic de los ochenta y noventa, nos expone esta idea con suma claridad:

los cómics son un lenguaje, pues se crea un tejido de escritura y un arte que tiene su propia sintaxis, gramática y usos, la cual puede comunicar ideas de una manera totalmente única. Señalan, por ejemplo, la manera en la cual palabras e imágenes pueden ser yuxtapuestas para generar un estado de ánimo; cómo se usa la cantidad de tiempo que se deja pasar entre las imágenes para poder conseguir efectos dramáticos; la forma en que se puede utilizar el corte cinematográfico para crear un movimiento adicional; y el hecho de que, en última instancia, no haya límite para aquello que pueda hacer el cómic aparte de aquello impuesto por la imaginación del creador (Sabin, 2010: 8-9).

El conocimiento de esta evolución que se ha dado dentro del estudio del cómic y de su valoración por parte no solo de la crítica, sino también del público y de las instituciones, habla ya de un cambio importante en el reconocimiento hacia este tipo de creación y establece una base de la que partir para abordar tanto sus precedentes como sus orígenes, y, así, posteriormente, tratar su producción en los distintos países y épocas.

El nacimiento del cómic, por unanimidad de opiniones, se data en el siglo XIX. No obstante, siglos atrás se utilizaban ya las imágenes y las ilustraciones seriadas para narrar historias. Sabin da dos ejemplos muy significativos: la *Columna de Trajano* y el *Tapiz de Bayeux*. Sin embargo, no son las únicas formas de arte diseñadas para ser vistas por grandes audiencias y contar historias, los programas iconográficos que se colocaban en las distintas partes de los trípticos de las iglesias o de las puertas de estas, así como las vidrieras, fueron concebidos con idéntica misión.



Las vidrieras no estaban colocadas solamente en función de crear un espacio interior, sino que poseían, como otras artes incorporadas al edificio, una finalidad didáctica. La misma que las esculturas de las portadas o las pinturas de los retablos, tenían una ordenación temática dirigida a enseñar y a dar a conocer los pasajes religiosos más representativos. Las vidrieras también formaron parte de esa Biblia para los que no saben leer y cuya realización dio un extraordinario impulso a las artes figurativas durante la Edad Media (Nieto, 1969: 260).

La función didáctica será una constante a largo de la historia de la narración con imágenes y, en ocasiones, estará combinada con la función adoctrinadora. No obstante, las funciones principales de estas creaciones serán las de relatar sucesos y entretener al público, especialmente, conforme nos aproximemos a la actualidad.

Sin embargo, estas secuencias antiguas, medievales y modernas presentan un problema común: el difícil acceso a ellas. Las personas que deseaban contemplarlas debían desplazarse hasta los lugares en los que se ubicaban. Esta es una de las diferencias y novedades que traerá el cómic consigo, una vez tenga lugar, por supuesto, la invención de la imprenta de Gutenberg<sup>4</sup> y los posteriores avances técnicos para alcanzar cada vez a una mayor audiencia. Un invento de gran importancia para la realización de la primera revista considerada cómic, pues, en gran parte, el éxito de este estará en su capacidad de ser reproducido ininidad de veces y en lograr ser accesible, poco a poco, a un mayor número de personas, algo que no permitían las antiguas historias contadas con imágenes.

Dependerá del investigador consultado, el camino que se trace hasta llegar al supuesto primer cómic de la Historia. En este caso hemos elegido centrarnos, principalmente, en los estudios de Sabin y Vilches.

El primer precedente real se asienta sobre las estampas (*broadsheets*) de Gran Bretaña hacia mediados del siglo XIX, las cuales, según Sabin, estaban producidas de forma anónima mediante xilografía, por un solo lado del papel o del pergamino y tratando, normalmente,

---

<sup>4</sup> «El invento de Johannes Gutenberg inició a mediados del siglo XV la industria del libro, al permitir copiar de un modo relativamente rápido las obras literarias. Después, los medios técnicos se fueron perfeccionando, y permitieron la aparición de la prensa en el siglo XVI, cuya popularización en el siglo XIX se convertirá en una de las claves para entender el nacimiento del cómic tal y como lo conocemos hoy en día» (Vilches, 2014: 16).

temas como la religión o los sucesos de actualidad. Las repartían vendedores ambulantes y se podía ver en ellas la unión de palabras con imágenes. Al ser la mayor parte del público iletrado, los dibujos tendían a ser llamativos y simples; por otro lado, la madera no permitía recrearse en demasiadas filigranas. De hecho, este era el principal problema de la xilografía, el desgaste de sus propios bloques, los cuales se iban dañando con cada nueva copia que se realizaba, por lo que no se podían obtener demasiados duplicados o, al menos, no de la misma calidad.

La mayor parte de las estampas que se produjeron estuvieron relacionadas con las ejecuciones públicas, ya que se desarrolló un gran mercado en torno a ellas y los asistentes solían comprarlas como suvenires. En ellas, a pesar de las opiniones a favor o en contra de algunos historiadores, Sabin establece el origen de algunas de las convenciones asociadas al cómic moderno.

Sin duda, estas hojas dan testimonio de los bocadillos y de las líneas de velocidad, además de un cierto nivel de destreza en la yuxtaposición de palabras e imágenes. También, el uso de los bordes en los paneles no era infrecuente (las primeras hojas religiosas a veces estaban subdivididas como retablos). Por consiguiente, la idea de que el «lenguaje de los comics» era únicamente un invento de la época moderna es evidentemente errónea (Sabin, 2010: 11).

Como el mercado de la estampa aumentaba regularmente, los editores se percataron de que el tratamiento de otros temas que parecían ser también del interés del público, como el humor, les podría reportar un engrosamiento de las ganancias. Se comenzaron a crear estampas con caricaturas de personajes famosos e ilustraciones graciosas. Una producción que, según nos indica Sabin, se subdividió en dos tipos: un mercado de estampas dirigido a la clase media, que contaba con unos conocimientos más amplios sobre política y que disfrutaba de cierto desahogo económico para permitirse el lujo de comprar estas primeras estampas de humor; y, por otro lado, un mercado destinado a la clase obrera. Las semejanzas existentes entre estos dos mercados estaban en la mejora producida dentro del lenguaje pictórico de la broma en estas «primitivas viñetas», donde el uso de subtítulos y bordes se iba haciendo corriente y habitual. Incluso existen pruebas de que estas estampas eran conocidas como *the comicals*, abreviado en ocasiones como: *the comics* (Sabin, 2010: 12).

A medida que el humor iba cobrando auge, la sátira pictórica se incrementaba en las estampas, lo que llevó a muchos de sus creadores a verse envueltos en graves problemas por decir y exponer sucesos que no debían. La sátira se vio beneficiada por la modernización de las técnicas, pues poco a poco la xilografía fue sustituyéndose por la calcografía, con la que se obtenían imágenes menos borrosas, más detalladas y de mejor calidad, las cuales cosecharían un gran éxito en la época. Un nuevo procedimiento que fue configurando, paulatinamente, a su alrededor toda una «industria satírica». En dicha industria hubo algunos artistas verdaderamente reconocidos por su habilidad con el grabado como, por ejemplo, William Hogarth (1697-1764), James Gillray (1757-1815), George Cruickshank (1792-1878) y Thomas Rowlandson (1757-1827). Quienes se han erigido como «los responsables de elevar la sátira pictórica hasta nuevos niveles: su talento para la exageración y para la yuxtaposición irónica del conjunto de palabras e imágenes y para el patrón estético ha perdurado hasta nuestros días» (Sabin, 2010: 12).

Con la mejora tecnológica del proceso fotográfico hacia 1800 se hizo posible la reproducción directa del dibujo. De esta manera, el tiempo de reproducción se veía drásticamente reducido y se obtenían copias más exactas y de mejor calidad. Un perfeccionamiento que, junto con los adelantos en las técnicas de encuadernación, acercaron la idea de la creación de «revistas».

Unas primeras revistas que solían tratar asuntos de actualidad y que estaban compuestas por artículos acompañados de ilustraciones. Los dos títulos más famosos fueron: *Illustrated London News* (1842) e *Illustrated Police News* (1864). La primera forjó su fama a través de sus artistas, quienes se convirtieron en testigos tanto de los sucesos locales como de las guerras extranjeras que ilustraban. La segunda, gracias a la sordidez y al sensacionalismo de los asesinatos y ajusticiamientos que impregnaban sus imágenes y artículos (Sabin, 2010: 12-14). Ese tipo de revistas más escabrosas (*penny dreadful*) fueron las que mayor número de suspicacias levantaron en algunos sectores de la sociedad, ya que las veían subversivas en exceso. A consecuencia de ello, se puso en marcha una campaña de censura y prohibición hacia ellas.

Serán estas revistas las que nos acerquen a lo que más tarde se conocerá como «revista de cómic». El paso de unas a otras se produjo, sin duda, con la publicación de revistas de carácter humorístico. Su máximo exponente fue *Punch* (1841), revista mensual y seguidora de las estampas medievales. Su repertorio estuvo formado, en gran parte, por la caricatura política y de ella salieron artistas tan importantes como John Leech o John Tenniel. El éxito que cosechó trajo consigo un elevado número de imitaciones, lo que provocó una gran guerra de tiradas (Sabin, 2010: 14).

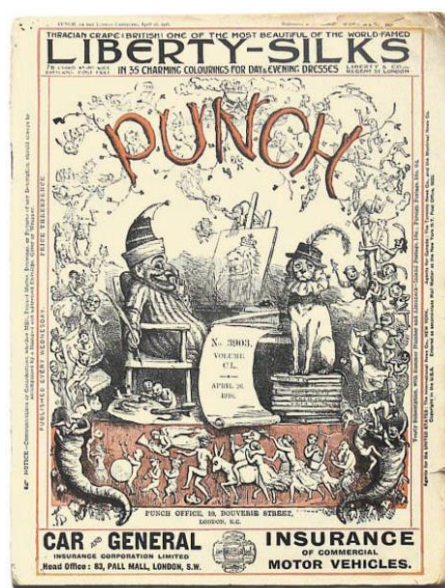


Figura 1. Portada de *Punch*, (n.º 3903, abril, 1916)

Estas revistas humorísticas ya estaban muy cerca de nuestros cómics y, aunque algunos las consideran cómics en sí mismos, Sabin sostiene que les faltaba algo imprescindible para poder catalogarlas de ese modo.

La práctica de favorecer a las imágenes por encima del texto, la incorporación de más tiras y el énfasis sobre las payasadas eran todos pasos en un camino que llevaba a convertirlos en cómics. Sin embargo, todavía faltaba algo. Pues para que un título mereciera ser llamado el primero de este nuevo tipo de publicación debía tener un elemento extra: un personaje central y continuo (2010: 15).

Esa será la característica principal para que una revista pueda llegar a denominarse «cómic»: un personaje central y continuo a lo largo de todos los episodios. El cómic que

marcó dicho hito y se conoce, según el autor, como primer cómic británico por unanimidad fue *Ally Sloper's Half Holiday* (Gilbert Dalziel, 1884).



Figura 2. Portada de *Ally Sloper's Half Holiday* (abril, 1892) de W. Fletcher Thomas

Era barato (un penique) en blanco y negro, semanal y de formato tabloide donde se mezclaban tiras, caricaturas e historias en prosa, y presumía de estar protagonizada por un personaje fijo: del mismo nombre, Alexander Sloper. Aunque muy pocas personas han escuchado el título en la actualidad, es indudable que es uno de los cómics más importantes en la historia del medio, no ya porque fuera el primero, sino porque estableció los patrones en muchas áreas, tanto comerciales como artísticas (Sabin, 2010: 15).

No solo son esos los méritos que se le atribuyen a *Ally Sloper's*, también se considera importante por ofrecer a los dibujantes un gran vehículo a través del cual opinar sobre el esparcimiento victoriano; proporcionar el primer personaje femenino de éxito en un cómic, Tootsie; haber sido dibujado durante un tiempo por la primera mujer artista de cómic, Marie Duval (lo que es importante señalar debido al tema de esta tesis); y, estar destinado a un público adulto y de clase obrera que se vio representado e identificado con el personaje principal (Sabin, 2010: 15-16).

En contraste con los antecedentes del cómic moderno que establece Sabin tendríamos a Vilches, quien nos sitúa esos precedentes en la Suiza del siglo XIX. Se centra en la figura

del hijo de un pintor de paisajes, Rodolphe Töpffer, quien a causa de su miopía no pudo seguir los pasos de su progenitor, frustración que superaba dedicándose a dibujar pequeñas historias a las cuales denominaba «garabatos» (Vilches, 2014: 16).

Estas historietas, de formato apaisado y dibujo apresurado, pueden considerarse el inicio del cómic moderno. Aunque Töpffer sentía que tenía que poner todo su empeño en triunfar como literato, quizás los elogios a sus viñetas de un anciano Goethe le hicieron seguir dibujando y, con el tiempo, publicó sus garabatos en álbumes que se vendieron en varios países europeos con bastante éxito. No faltaron críticas a su trabajo, voces académicas que lo consideraban de mal gusto y sin ningún valor artístico. Pese a ello, los dibujos de Töpffer, en opinión de historiadores como Santiago García, sembraron las semillas del cómic, ya que llamaron la atención de muchos artistas, que comenzaron a hacer sus propias historietas, como el alemán Wilhelm Busch y su *Max and Moritz* (Vilches, 2014: 16).

Como ya hiciera Sabin, Vilches cita a William Hogarth como uno de los maestros grabadores del siglo XVIII que, además, influyó en Töpffer. Si bien, centra su mirada en Honoré Daumier, el más importante grabador satírico francés del siglo XIX, por haber utilizado la litografía, como es bien sabido, para lanzar ácidas críticas contra los políticos de su época, subrayando, en esta ocasión, su capacidad para hacer avanzar esta técnica.

Daumier crea o renueva muchos de los recursos gráficos asociados a la caricatura y, más tarde, al cómic. Su influencia y la de otros satíricos de su época es innegable en la mayor parte de los dibujantes que en todo el mundo cultivaron la caricatura política o social (Vilches, 2014: 18).

En síntesis, lo que Vilches considera el germen del cómic sería

la unión de la tradición del grabado satírico y los hallazgos narrativos de Töpffer, que dotaron de «movimiento» a los dibujos, lo que dará a luz al cómic tal y como lo conocemos en los años finales del siglo XIX. Sin embargo, la caricatura tiene un peso específico, dado que comparte soporte con el cómic: ambos se desarrollaron en los periódicos (2014: 18).

## 4 DESARROLLO DEL CÓMIC POR PAÍSES

---

### 4.1 ESTADOS UNIDOS

#### 4.1.1 Desde los orígenes hasta el *underground*

Los verdaderos orígenes del cómic en Estados Unidos se hayan, como indica Coma en su libro *Los cómics: un arte del siglo XX*, en el nuevo periodismo que se fraguó al calor del progreso tecnológico en Estados Unidos sustentado en grandes tiradas y en la reproducción a color, elemento de gran relevancia. Una revitalizada prensa que puso a disposición del cómic sus suplementos dominicales y que ayudó a convertirlo en uno de los tres artes más característicos del siglo XX (Coma, 1977: 5-7). Razón por la cual los cómics en Estados Unidos siguieron un camino evolutivo diferente, puesto que fueron las tiras de periódico, en lugar de las revistas satíricas, sus principales precursoras.

De gran importancia es conocer que en aquella década el mundo de la prensa asistió a una pugna que tuvo lugar entre dos magnates de la comunicación, William Randolph Hearst (1863-1951) y Joseph Pulitzer (1847-1911), suceso que tendría una gran repercusión sobre el cómic. Ambos se percataron de que la inserción de imágenes había ayudado en el aumento de las ventas de los libros y no dejaron pasar la oportunidad que esta novedad les brindaba, para, con gran astucia, trasladarla a los periódicos con el objetivo de llegar a nuevos públicos como, por ejemplo, a la población inmigrante<sup>5</sup> que se asentaba en las grandes ciudades. «Comenzaba así la democratización de la cultura y, con los cómics, el arte de masas» (Coma, 1977: 7).

En 1894 comenzaba una nueva era para la prensa estadounidense, donde el color sería el protagonista. Pulitzer supo aprovechar todas y cada una de las posibilidades que este le ofrecía para llevar su periódico, *New York World*, a otro nivel. De hecho, Joseph Pulitzer fue

---

<sup>5</sup> «Crearían sucesivamente suplementos dominicales a color donde las imágenes y el humorismo ocuparan posiciones preminentes, con el objetivo de atraer a la multitud de inmigrantes poco versados en el idioma inglés y a los extensos núcleos de posibles compradores escasamente dados a la lectura. Las nuevas rotativas, aptas para imprimir vertiginosamente un considerable número de ejemplares, promovían la comercialización a gran escala de la prensa, reservada hasta entonces a las minorías cultas» (Coma, 1977: 7).

el primero en imprimir su diario a color y en comprobar el éxito que reportaba la incorporación de las viñetas a sus dominicales. Su primer movimiento consistió en publicar en su dominical de 1895 la primera página de historieta a color de la historia: «Hogan's Alley», obra de Richard Felton Outcault.

Esta página mostraba, acompañada de texto, una única ilustración en la que se veían escenas de la vida cotidiana de un barrio humilde de Nueva York, protagonizadas sobre todo por una pandilla de niños, entre los que estaba uno calvo vestido con un enorme camisón amarillo: The Yellow Kid. Como una versión tosca del bocadillo de texto, las palabras que decía este chaval estaban escritas en su camisón. El impacto de esta historieta fue tal que muy a menudo se le atribuye, equivocadamente, la condición de primer cómic. Más allá de ese error recurrente, aunque hoy cueste imaginárselo, «Hogan's Alley» fue un auténtico fenómeno de masas. De hecho, estuvo en el centro de la primera gran guerra entre corporaciones de la prensa (Vilches, 2014: 19).

Esa guerra entre corporaciones se desató cuando el otro gran magnate, Hearst, decidió llevar a cabo una maniobra tan arriesgada como inesperada.

Contrató a todo el personal encargado del suplemento dominical del *New York World*, incluido Outcault, para que trabajaran en una nueva publicación, *American Humorist*. Pulitzer llevó el caso a los tribunales, que tomaron una decisión sorprendente: se decidió que Pulitzer podía seguir utilizando el título de «Hogan's Alley», con otro dibujante, mientras que Outcault podía seguir dibujando a sus personajes en su nueva editorial, pero sin usar el nombre (Vilches, 2014: 19-20).

Esta pugna por las historietas y los dibujantes que se desató entre Hearst y Pulitzer sirvió para que otros periódicos lo satirizaran en sus páginas, lo que conllevó, además, a que se acuñara «un término para referirse a partir de entonces a los periódicos sensacionalistas derivados de *The Yellow Kid*. Sí, en efecto: la expresión «prensa amarilla» proviene de este cómic» (Vilches, 2014: 21).



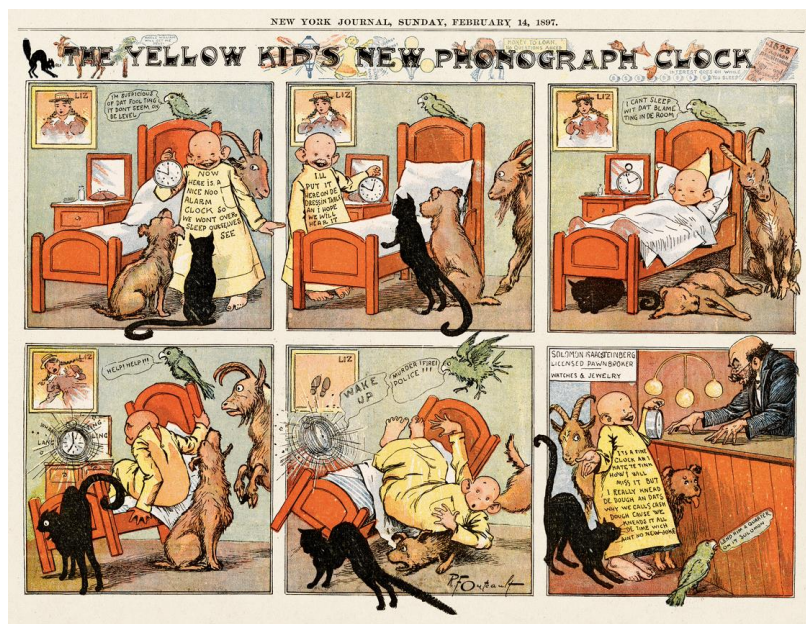


Figura 3. Tiras de «The Yellow Kid», (New York Journal, 14 de febrero, 1897) de Outcault

Estas primeras historietas fueron como un campo de pruebas para los dibujantes de la época, puesto que la inclusión de estas dentro de la prensa les dio una oportunidad para crear «obras caracterizadas por una gran libertad formal» (Vilches, 2014: 21) a una cantidad nada deleznable de dibujantes. En ellas desarrollaron características y recursos que luego pasaron a formar parte del lenguaje actual del cómic. En estos años establecieron, por ejemplo, tanto el orden de lectura del texto como el de las viñetas.

Unas tiras de prensa que obtuvieron un gran auge tras esos primeros pasos dados por Hearst y Pulitzer, y que llevaron al resto de diarios, como era de esperar, a la búsqueda de dibujantes para crear las suyas propias. De entre los que estuvieron activos en esos años destacan tres, tanto por su talento como por su habilidad para venderse a través de las agencias, Winsor McCay, Lyonel Feininger y George Herriman.

El primero de ellos, Winsor McCay, fue y es importante por todo lo que aportó al mundo del cómic, tanto en temas gráficos como narrativos.

McCay se lanzó a la experimentación sin prejuicios, e hizo avanzar el lenguaje del cómic a una velocidad de vértigo en pocos años. Dio forma a muchos recursos narrativos y estéticos que hoy siguen siendo parte del cómic, desarrolló el metalenguaje del mismo, dibujando historietas en las que los elementos narrativos –

marcos de viñeta, bocadillos— podían interactuar con los personajes, o rompiendo la cuarta pared (Vilches, 2014: 22).

Sabin añade que tuvo un estilo de representación muy sofisticado, influido por el *Art Nouveau*. Su uso de la perspectiva y del color fueron sorprendentes, como lo fue el modo en que las viñetas eran estructuradas a la manera cinematográfica: las estiraba y las ampliaba en ocasiones para lograr un impacto dramático adicional. En cuanto a las historias, solía construirlas utilizando personajes surrealistas y animales vestidos con trajes brillantes (Sabin, 2010: 20). La obra que lo encumbró, y por la que hoy se le sigue recordando, fue: «Little Nemo in Slumberland», que se desarrolló en dos etapas: 1905-1914 y 1924-1926 y que está considerada la primera gran obra maestra de la Historia del Cómic.



Figura 4. Página de «Little Nemo in Slumberland», (7 de junio de 1906) de Winsor McCay

Lyonel Feininger<sup>6</sup> tuvo una carrera efímera. Como McCay, gustaba de experimentar con las viñetas y con las composiciones. Sus dos obras más famosas fueron «The Kin -der-Kids» (1906) y «Wee Willie Winkie's World» (1909), ambas diseñadas en apariencia para niños, pero disfrutadas por adultos. Al haber trabajado también como pintor cubista y en la

<sup>6</sup> Un autor del cual se realizó una exposición desde el 17 de febrero al 28 de mayo de 2017 dentro de la Fundación Juan March (Madrid) a través de la cual se abordaba toda su trayectoria artística.

Bauhaus, se observa claramente ese conocimiento en sus historietas junto con un estilo expresionista.



Figura 5. Página de «The Kin-der-Kids», (The Chicago Sunday, 6 de mayo de 1906) de Feininger

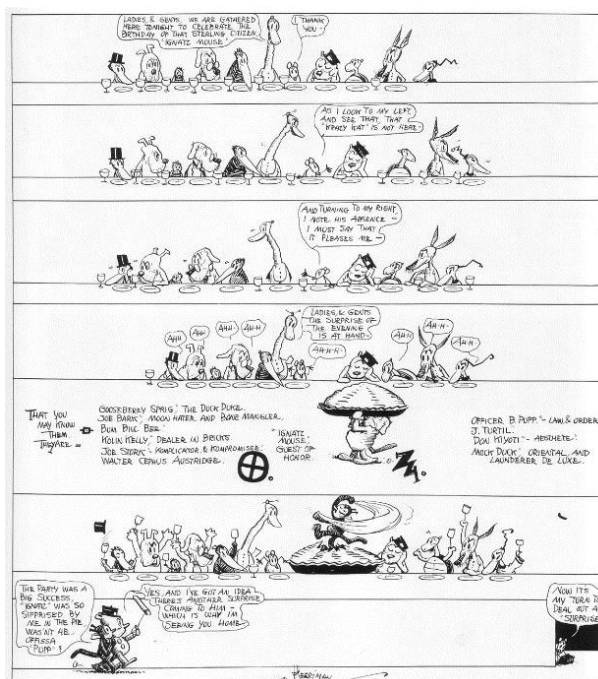


Figura 6. Página de «Krazy Kat» (22 de junio de 1919) de Herriman

El último autor por destacar es George Herriman<sup>7</sup>, considerado el más talentoso de los tres y conocido por ser el creador de la prestigiosa historieta «Krazy Kat», puesta en marcha en 1913 y prolongada hasta 1944. Se trataba de un triángulo de amor-odio entre un ratón, un gato o gata y un perro, sobre el que se han vertido numerosas interpretaciones: desde que es una reflexión sobre el anarquismo y la democracia hasta que tiene conexiones con el dadaísmo (Sabin, 2010: 22).

A pesar de ser estos tres los autores más destacados por sus estilos y experimentaciones, hubo otros muchos dibujantes en activo durante esos mismos años que en ocasiones alcanzaron mejores ventas de sus trabajos en los *syndicates*. Como, por ejemplo, Rudolph Dirks, autor de «The Katzenjammer Kids»; Frank King con su «Gasoline Alley», o Sidney Smith y «The Gumps», todos ellos centrados en relatar los problemas de las familias de clase media.

La década de los treinta fue la que «inventó» los *comic-books*, que, junto a las *strips*, sentaron las bases para una gran explosión de cómics que, además, fue respaldada por el éxito

---

<sup>7</sup> Un autor al que se le ha dedicado recientemente en Madrid una exposición dentro del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 18 de octubre de 2017 al 26 de febrero del 2018, donde se recogen tanto originales como publicaciones dentro de periódico.

del género de los superhéroes<sup>8</sup> y por géneros tan temáticamente cuestionables como los llamados *Dirty Comics* o *Biblias de Tijuana*<sup>9</sup>.

Durante estas décadas los cómics se habían orientado hacia lectores de edades diferentes, pero enfocándose, sobre todo, en los más jóvenes, un ejemplo de ello fue el exitoso título *Archie* (*Archie Comics*, 1942). A su vez, el mercado de la sátira también publicó para ellos, especialmente con el despegue en los cincuenta de *Mad* (1952), editada por Entertaining Comics (EC) y teniendo en su plantilla de dibujantes a una de las figuras más relevantes de los cómics de humor: Harvey Kurtzman, que la dirigió durante 28 ediciones.

---

<sup>8</sup> Una de las etapas más prolíficas de la Historia del Cómic, ya que tanto sus estereotipos como sus composiciones trascendieron los límites de sus creaciones afectando a otro tipo de cómics. Sus ejemplos más relevantes, de este primer momento, fueron: «Superman» (*Action Comics*, 1938) de Jerry Siegel y Joe Shuster, primer superhéroe de la historia y el que da inicio a la *Golden Age*, o «Batman» (*Detective Comics*, 1939). Unos superhéroes que dominaron el mercado americano vendiendo millones de números cada mes y que inspiraron a decenas de superhéroes posteriores, como, por ejemplo, Capitán Marvel. Años más tarde, Timely Comics daría lugar a *Capitán América* (1941) de Joe Simon y Jack Kirby, símbolo de la nación, inspiración de los estadounidenses y emblema de los valores democráticos. Una primera ola de superhéroes, los comentados hasta aquí, que obtuvo pronto fama y distribución internacionales y que comenzaría a entrar en horas bajas hacia 1945, junto con el patriotismo estadounidense, a causa del fin de la Segunda Guerra Mundial. La segunda ola comenzaría tras el hundimiento hacia 1954 del cómic de terror, cuando las editoriales de superhéroes se reorientaron basando sus personajes en la construcción de su personalidad y humanizándolos. Producto de ello fueron los relanzamientos de *Superman* (Mort Weisinger) o *Batman* (Julius Schwartz y Carmine Infantino). Con la llegada de Stan Lee a Marvel en 1961 se creó una magnífica plantilla de dibujantes, entre los que se encontraban Jack Kirby, Steve Ditko o John Romita, quienes darían vida a algunos de los superhéroes más relevantes de nuestro tiempo, (Sabin, 2010: 69) como *Spiderman* (1962) de Stan Lee y Steve Ditko, un personaje carismático que rompía todos los cánones del género, pues era humano y falible (Vilches, 2014: 106). Unido a todo ello, Stan Lee se ocupó de generar otro modo de entender el cómic de superhéroes, dando lugar a los coleccionables, y de hacer sentir a los lectores dentro de un club de entendidos, el *fandom* (Sabin, 2010: 74). Esto derivó en que durante un tiempo los superhéroes se convirtieran en los dueños y señores del *comic-book*. Con los setenta se produjo una apertura creativa y una maduración de los temas y de los personajes; mientras que en los ochenta se dejaron de defender los intereses nacionales para entregarse a temáticas más adultas y a un tratamiento gráfico de más alto nivel (Scolari, 1999: 211), donde tuvieron mucho que ver autores como Frank Miller, quien se ocupó de la actualización de *Daredevil* (1979) y del retorno a la escena urbana de *Batman* a través de *The Dark Knight Returns*; o Alan Moore, quien con *Watchmen* (1986) refundaba y desarticulaba el universo superheroico (Scolari, 1999: 220) al tiempo que mostraba un tratado sobre el lenguaje del cómic (Vilches, 2014: 189).

<sup>9</sup> Unos cómics surgidos a partir de 1920 que han sido denominados por algunos autores como pequeños cómics pornográficos, puesto que se creaban historias donde aparecían desde personajes ficticios, como Popeye o Blondie, hasta personajes famosos manteniendo todo tipo de relaciones sexuales. En ellos los autores no firmaban sus obras, los editores eran desconocidos y se vendían de forma ilegal, calculándose que podrían haber sido publicados un millar de ellos entre 1920 y 1960. Los autores *underground* han reconocido su ligazón con este tipo de publicaciones, tanto en su dibujo tosco y en la ilegalidad de sus temas como en el esfuerzo de crear una red de distribución (Monzó, 1984: 6); coincidiendo también en el uso de papel barato y en el reparto clandestino de sus obras, las cuales también oscilaban entre lo gráficamente excelente y lo deleznable (Yexus, 2009: 18). Si bien, las *Biblias de Tijuana* inauguraron una nueva forma de hacer cómic, también trajeron un tratamiento totalmente pernicioso, estereotipado y denigrante para la figura de la mujer en el cómic, convirtiéndola en mero objeto sexual (Rodríguez, 2009: 159).



Una revista que, a consecuencia de su irreverencia, quedaría atrapada en la campaña de censura que rodeó en los cincuenta a los cómics de terror: *The Comic Code* (1955)<sup>10</sup>, pues impuso un asfixiante conjunto de normas diseñadas para limitar los temas adultos dentro del cómic. Como veremos en otro capítulo, *Mad* sería referencial en el origen del cómic *underground*.



Figura 7. Portadas de Archie (n.º 221, septiembre, 1942) y de Mad (n.º 3, enero – febrero, 1953)

<sup>10</sup> Para una mayor información es de gran utilidad el magnífico ensayo escrito por David Hadju, *La plaga de los cómics: Cuando los tebeos eran peligrosos* (Es Pop Ediciones, 2018), donde aborda de forma amplia y exhaustiva la polémica que se desató en los años cincuenta a tenor de los cómics y las consecuencias que esta supuso a nivel cultural y social.

#### 4.1.2 Desde el *underground*

Con la incorporación de *Mad* a sus títulos en 1952, la editorial EC rompió esquemas, ya que supuso el ingreso del humor satírico en su programa y constituyó la puesta en marcha de una nueva forma de entender el humor, el cual pasaba a ser más desmadrado, crítico e irreverente.

Se trataba de un *comic-book* de humor, pero no exactamente para niños. *Mad* sorprende por una inteligente propuesta de humor satírico y paródico, concentrado en sus primeros números en una desmadrada, pero muy bien ejecutada, chanza de personajes surgidos de aquello que conocemos como cultura popular; o sea, literatura de quiosco, radio, cine, cómics, televisión y mitología diversa (Guiral, 2007e: 29).

De aquellos personajes de cómic que *Mad* parodiaba a lo largo de sus páginas surgieron series como: «Superduperman» o «Mickey Rodent», quienes fueron tremendamente bien recibidas por los lectores (Sabin, 2010: 38). Ese buen recibimiento de algunas de sus series fue lo que le permitió a *Mad* comenzar a tener una economía saneada a partir de su cuarto número, cuando empezaba a hacerse popular entre jóvenes y adultos.

Alcanzando un éxito editorial mayor al de su etapa como *comic-book*<sup>11</sup>, *Mad* destacó por la calidad de sus ilustraciones debido al plantel de dibujantes con los que contaba, tales como Wally Wood o Bill Elder. Aunque, sin duda, el rey de la comedia patentada por *Mad* fue Basil Wolverton, quien con sus representaciones de grotescos rostros marcó la diferencia. Wolverton pasaría a ser uno de los más claros referentes de los futuros dibujantes del *comix underground* de los sesenta (Guiral, 2008: 151), junto con Harvey Kurtzman. La contribución principal de Wolverton (1909-1978), y así lo afirma Guiral, sería «sobre todo, su particular grafismo» unido a su «original concepto del humor gráfico» (2009: 20), que tuvieron amplio eco en los colegas de profesión, no así entre los lectores, a quienes su trabajo no logró encandilar, pues entre ellos no fue muy admirado, quizá, «por el carácter “feísta” de su grafismo y por la falta de un personaje concreto con el que ser reconocido» (Guiral,

---

<sup>11</sup> Puesto que con la llegada del *Comics Code* se vio obligado a cambiar su formato de *comic-book* por el de revista para seguir publicándose sin trabas.

2007e: 21). Muy distinta fue la acogida que Harvey Kurtzman (1924-1993) encontró entre el público y los dibujantes. Fue referente, por un lado, por su «humor judío autoconsciente [...] [y] sus irreverentes parodias –sobre géneros y personajes del propio cómic, sobre la publicidad y los medios–» (Pérez García, 2018: 549). Y, por otro lado, por su maestría para saber apostar por ese tipo de humor satírico, inteligente y mordaz que ahora se dirigía expresamente a los lectores adultos, consiguiendo así abrir un nuevo nicho creativo y demostrando que

era comercialmente viable un humor provocador que ponía en solfa no ya los mitos clásicos del cómic y la literatura, –en los primeros años, *Mad* publicaba muchas parodias–, sino la propia esencia de una sociedad que, en 1952, en medio de la guerra de Corea y en plena locura anticomunista, empezaba a mostrar muchos resquicios por los que colar un mensaje crítico y reflexivo (Guiral, 2009: 21).

Asimismo, se suelen establecer como precedentes del *underground* las *Biblias de Tijuana*, los productos de la editorial EC, algunas publicaciones universitarias de espíritu contestatario y la reacción anti-*Comics Code* que emergió dentro de algunos creadores, unido todo ello a la situación política y social que atravesaba Estados Unidos en los sesenta (el asesinato de John F. Kennedy, la llegada a la Luna, la guerra en Vietnam, el movimiento por los derechos civiles, etc.), como los responsables de generar el caldo de cultivo necesario para el surgimiento de esa destacada forma de contracultura llamada *comix underground*.

No debemos, a pesar de ello, perder de vista que estamos ante un fenómeno básicamente estadounidense que, posteriormente, sería imitado en otros países europeos, como en Inglaterra (Sabin, 2010: 92).

Siguiendo a Guiral y al informe que para él escribe Santiago García, pues su colección *Del tebeo al manga* ha sido nuestra referencia constante para armar este capítulo, se advierte que el *comix underground* puede quedar dividido en dos etapas<sup>12</sup>. La primera etapa

---

<sup>12</sup> «Cronológicamente hablando, el *underground* experimentó varios comienzos fallidos. A principios y mediados de la década de 1960 aparecieron cómics esporádicos con tiradas muy pequeñas, normalmente producidos por amigos con la intención y con relación a un tema personal. (Aunque debemos mencionar aquí que algunos títulos políticos también aparecieron en este momento [...]). Hubo recopilaciones de caricaturas *hippies* dibujadas en los periódicos alternativos. Estos periódicos fueron una parte esencial de la escena, y estuvieron normalmente ligados a una ciudad específica [...], fueron muy importantes dando a los creadores su



contendría el período del auge del *comix underground* propiamente dicho, el cual iría desde 1968 a 1975, y la segunda, a mitad de los setenta, sería un momento donde este *comix* se empezaría a diluir dando lugar al llamado *cómic alternativo*. Esto reduciría a la contracultura a guetos (Herrero, 2009: 42) y llevaría, a lo que quedaba del *underground*, a optar «por una estética feísta que se traduciría en el movimiento punk, que disfrutará de un relevante auge durante la segunda mitad de los años setenta y primeros ochenta» (Herrero, 2009: 42). Motivo por el cual el auge del *comix underground* queda establecido entre los años 1968 a 1975, en una ciudad concreta, San Francisco.

El *comix underground*, de entrada, es un tipo de cómic que busca ser y presentarse de manera diferente al resto. Esto queda demostrado en su propia grafía, al cambiar la «c» de su nombre por una «x». Una acción que ya está alertando a quien se acerca a él de que se encuentra «ante otra forma de concebir la historieta» (Guiral, 2009: 16). Esta «x» puede llevar a los neófitos a pensar erróneamente sobre el tipo de contenido que una creación de esta clase guarda entre sus páginas, y es que esa «x» no se refiere a un contenido pornográfico, sino que sirve para delimitar «cómic experimentales en muchos sentidos, en los que tanto encontramos una reflexión crítica de la sociedad, como referencias al consumo de drogas o el rechazo a tabúes sexuales, todo ello asumiendo, en muchas ocasiones, la ironía e incluso el sarcasmo» (Guiral, 2009: 16).

La popularización y el uso de este vocablo se debió, como no podía ser de otro modo, a uno de los inspiradores y referentes de los primeros dibujantes de *comix*, a Harvey Kurtzman, pues «utilizó el epígrafe “Comics Go Underground” en la portada n.º 16 (octubre de 1954) del *comic-book* de *Mad*» (Guiral, 2009: 16). Junto a Bhon Stewart que, según cita Guiral, predijo esta nueva forma de cómic en 1966 (Guiral, 2009: 16).

Por todas las razones aquí presentadas, se puede afirmar que el *comix underground*, y su forma de ser llevado a cabo, supusieron un punto de inflexión y, por tanto, un cambio de paradigma para todo aquello que se creara en el mundo del cómic con posterioridad, ofreciéndoles, a partir de entonces, a los autores otra manera más de creación a la que poder

---

primera oportunidad profesional y fueron normalmente su siguiente paso tras las revistas universitarias. A pesar de estas publicaciones, la historia no empezó realmente hasta 1967» (Sabin, 2010: 94).

recurrir, junto con un paso más allá en sus derechos, ya que otro rasgo propio de los *comix underground*, que estaba en armonía con el espíritu *hippie* que desde el primer momento los circundó, fue aquel relacionado con los derechos de autor, pues los creadores de *comix* conservaron estos sobre sus trabajos recibiendo a cambio *royalties*. Apareció a partir de ese momento lo que se ha dado en llamar «la conciencia autoral», puesto que los dibujantes *underground* «se sentían como autores más que como engranajes de una industria» (Vilches, 2014: 110).

Respecto al formato, el tabloide (por ser muy económico) fue uno de los utilizados en primer lugar, aunque, conforme fueron pasando los años, el *comic-book* le fue ganando terreno. En cuanto a su distribución, no fue hasta la apertura de las *headshops* en 1966 cuando el *comix underground* experimentó un crecimiento sostenido y una promoción más regular. La aparición de estos espacios comerciales «para la venta de todo tipo de parafernalia relacionada con productos marginales de muy variopinta procedencia, fue básico para el desarrollo del *comix* en todos los sentidos» (Guiral, 2009: 39). Estas tiendas, además, supieron ubicarse certeramente, siempre en zonas urbanas y cercanas a campus universitarios, pues se dedicaban a vender productos a un tipo de público muy concreto: joven y marginal. La gran mayoría de artículos que aguardaban tras sus puertas estaban relacionados con productos culturales (revistas, pósters, música, ropa), *gadgets* y parafernalia asociada con el consumo de cannabis (Vigil, 2009: 40). Unos negocios que, con frecuencia, se situaban en la zona de San Francisco, donde solían reunirse los *hippies*. De hecho, algunas de esas tiendas se convertirían en puntos neurálgicos de la distribución de los *comix underground*, entre ellas se encontraba, *Phychedelic Shop*, que vendió las primeras obras de Robert Crumb (Vigil, 2009: 40).

El hecho de que los primeros *comix* se vendieran por las calles o en las *headshops* estaba relacionado, por un lado, con su bajo número de tiradas, y, por otro lado, con su marginalidad. Pero, principalmente, la razón se encontraba, como bien explica Vilches, en que «los cómics *underground* jamás habrían sido aceptados en ninguna editorial ni mucho menos pasado el filtro de la *Comics Code Authority*» (2014: 111).

#### 4.1.2.1 Robert Crumb

Dentro del conjunto de artífices que conforman el *underground* nos encontramos a Robert Crumb (1943), «uno de los reconocidos como líderes del *comix underground*, [...] un autor que pronto se convirtió en icono, y probablemente en el artista más comercial y popular de esta nueva historieta» (Guiral, 2009: 41). Creador autodidacta, encontró su primera oportunidad dentro de la revista *Help!* en 1964, donde vería publicado su primer trabajo profesional: «Harlem Sketchbook» (1965). Momento a partir del cual se siente a disgusto con su vida rutinaria, comienza a consumir LSD como calmante ante la decisión del suicidio<sup>13</sup>, y se inician las visiones lisérgicas que darán lugar a algunos de los personajes más famosos del autor, tales como Mr. Natural, Flakey Foont, The Vulture Demonesses, Shuman the Human o Mr. Snoid, los cuales, además, fueron tornándose más bestiales, maníacos y peligrosos (Pérez García, 2018: 545).

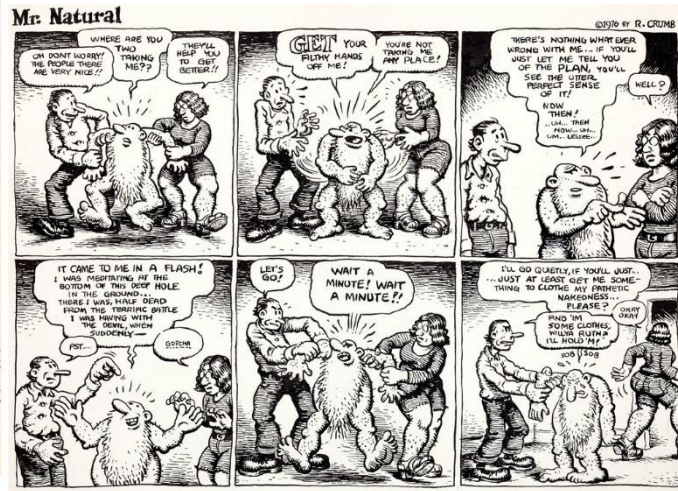
El año 1967 cambió rotundamente la vida del dibujante, al establecerse definitivamente en la ciudad de San Francisco y comenzar allí de inmediato con la producción de historietas para los periódicos alternativos (Sabin, 2010: 94). Esta nueva ubicación significó su salto a la fama y la publicación de sus dos personajes icónicos: el «Gato Fritz» y «Mr. Natural». El primero mostraba a un gato con una actitud libertina e impúdica y el segundo, «Mr. Natural», publicado en el n.º 1 del periódico *underground Yarrowstalks*, representaba a «un hombre anárquico de mente brillante que utiliza su inteligencia para estafar o ridiculizar a sus semejantes, buscando siempre su propio beneficio» (Guiral, 2009: 45).

Un año después, en 1968, llegó *Zap Comix*, la creación más influyente del autor. Dentro de la cual se podían encontrar

generosas alusiones a las drogas, escenas de sexo explícito, fantasías grotescas y confesiones neuróticas en primera persona (con el propio Crumb convertido en personaje que hablaba al lector, un recurso que ha explorado a fondo desde entonces), sátiras de gurús *hippies* (con *Mr. Natural*, uno de sus iconos), una parodia de la vida reprimida de la clase media titulada *Whiteman*, irónicos anuncios

---

<sup>13</sup> Situación que comentan P. Poplaski y el propio Robert Crumb en *R. Crumb: Recuerdos y opiniones* (2006).



HAIGHT-ASHBURY,  
EARLY '68... AND SO,  
A LEGEND WAS  
BORN...

HAIGHT ST  
ASHBURY ST

DIEBERS & FREE STORE  
POSTER SHOPPE  
FREE CLINIC  
ACID SPEED LODG.  
A COMIC BOOK SHIP  
SUNGLASSES  
ZAP COMICAL  
SUNGLASSES

CAUTION

F. CRUMB - OCT. '72.

58

*Zap* sumó a toda esa novedad temática referencias al pasado del cómic acudiendo a «viejos estilos y formas del cómic norteamericano, tiras de prensa como «Krazy Kat» de Herriman, y «Popeye», de E.C. Segar, la «Little Lulú» de John Stanley y los tebeos de *funny animals* que había leído de niño» (Pérez García, 2018: 547-548). Decisión que llevó a *Zap Comix* a pasar de ser una publicación distribuida a mano por su propio autor, a tener una popularidad tal que comenzó a vender del orden de «unos 100.000 ejemplares por número a finales de los sesenta» (Pérez García, 2018: 546).

Crumb, en contraste con otros autores del *underground*, no gustaba de realizar sus obras con un grafismo descuidado o feísta. «Era, digamos, perfeccionista, con una innata capacidad artística y un agudo sentido de la narración historietística» (Guiral, 2009: 45). Esto le convirtió en una *rara avis* dentro del universo *underground*, por ser «un dibujante excepcional muy preocupado por el acabado, perfeccionista, y con una gran técnica» (Vilches, 2014: 111-113).

Sin embargo, no todo son maravillas cuando abordamos la figura de Robert Crumb, pues tiene un punto flaco bastante sencillo de detectar: el sexismo y la misoginia corren raudos, veloces y constantes por sus viñetas<sup>15</sup>. Cuestión que debe ser señalada y abordada, sin menoscabo hacia su producción, pues simplemente se trata de mostrar y conocer una parte menos encomiable de él<sup>16</sup>. De hecho, estas cuestiones no perjudicaron, al menos en su momento, al artista, puesto que «cada aspirante a dibujante del *underground* en la tierra quiso copiar a Robert Crumb» (Sabin, 2010: 103), pues «nadie hasta entonces había dado con una

---

llevaba los ejemplares en un carrito de bebé y los vendía con la ayuda de los amigos y de su esposa embarazada, que se había reunido con él».

<sup>15</sup> Era otra época, es cierto, y algunos comentarios y actitudes contra o hacia las mujeres estaban más aceptados o al menos, más normalizados. Sin embargo, en los mismos años múltiples colectivos formados por mujeres que configuraban el *Women Lib'* estaban haciéndose oír, o se publicaba en 1963 la obra de Betty Friedan, *La mística de la feminidad*, donde alzaba la voz contra la discriminación hacia las mujeres, o hacía ya casi dos décadas de la aparición de una obra cumbre para el feminismo, *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir. Si sumamos todo ello a las críticas que desde algunas de sus compañeras de profesión les llegaban y a las que parecían hacer caso omiso, nos muestra que el problema ya era palpable, incluso, en aquellos años.

<sup>16</sup> Uno de los autores que ha sido crítico con este tema y ha sabido ponerlo de relieve en sus escritos es Sabin (2010: 95), quien nos explica que una gran parte de los iconos de los años sesenta pensaba en las mujeres como meras muñecas, ciudadanas de segunda cuyo objetivo era el entretenimiento del hombre, pues parte de sus historias estaban llenas de misoginia y violencia contra las mujeres.

fórmula tan atractiva, que se apropiaba de elementos del *comic-book* tradicional [...], para convertirlos en una forma de expresión personal» (Pérez García, 2018: 550).

#### **4.1.2.2 Gilbert Shelton, Spain Rodriguez y S Clay Wilson**

El *comix underground* no empieza y termina en Robert Crumb (Sabin, 2010: 103), puesto que hay muchos otros dibujantes excelentes, gran parte de ellos salidos de *Zap*, que son dignos de mención y entre los que se encuentran Gilbert Shelton, Spain Rodriguez y S Clay Wilson.

Gilbert Shelton (1940-) está considerado por Sabin el más divertido del movimiento (2010: 103) y por Guiral «una de las figuras básicas del *comix*, por la calidad de sus dibujos y guiones, [y] por su vena prolífica» (2009: 48). Es un dibujante que utiliza sus creaciones como pretexto para «abordar una nada sutil crítica social, política y cotidiana de la que ni siquiera se salvó la cultura *hippie*» (Guiral, 2009: 48). Sus series más populares fueron: «Wonder Wart-Dog» (1967) y «The Fabulous Furry Freak Brothers» (1971). La primera busca ser «una parodia ácida de *Superman* en la que un cerdo con superpoderes se enfrentaba a todo tipo de enemigos» (Vilches, 2014: 114) y la segunda, que será la más conocida y distribuida del autor, muestra «una inteligente sátira de todo el movimiento *hippie*» (Vilches, 2014: 114).





Figura 10. Página de «The Fabulous Furry Freak Brothers», (Rip Off Press, 1971) de Shelton

Spain Rodríguez (1940-), descendiente de españoles y creador de contundentes personajes e historietas, es el exponente más significativo del *comix underground* político, pues «su idea de la historieta *underground* implicaba empezar a destacar las cuestiones políticas» (Sabin, 2010: 103). Sus series de mayor importancia fueron «Trashman» (1968), protagonizada por un vengador anarquista que se convierte en un símbolo de los elementos más radicales de las protestas contra la guerra de Vietnam (Sabin, 2010: 103), y «Manning: Police Detective» (c. 1969), que presenta «la historia de un poli (*cop*) que usaba su placa como tapadera para el asesinato y el sadismo» (Sabin, 2010: 103). Unas obras ideadas por el autor para poner en evidencia a todos aquellos supuestos héroes que solo buscaban defender el *establishment* (Guiral, 2009: 54).

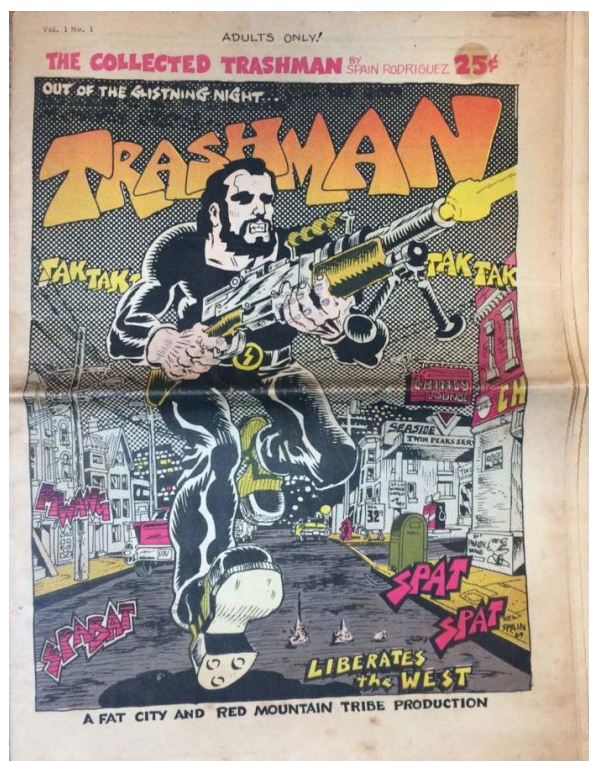


Figura 11. Portada de «Trashman», (n.º 1, vol.1, 1969) de Spain Rodríguez

S Clay Wilson (1941- ) está considerado uno de los autores de obras *underground* más repulsivas (Knudde, 2018), pues «creó ilustraciones extremadamente salvajes, llenas de imágenes violentas y sexuales que cruzaban todos los límites del gusto» (Knudde, 2018). Las feministas fueron de las primeras en criticarlo, ya que argüían que la mayoría de la violencia expresada en sus viñetas iba dirigida contra las mujeres (Sabin, 2010: 103). Pese a las críticas, sus trabajos aparecieron publicados en importantes revistas, tales como *Zap*. La historieta más conocida de S Clay Wilson es, sin duda, «The Checkered Demon» (1968), protagonizada por un demonio que «a menudo lucha contra la escoria sádica y perversa que habita los cómics de Wilson» (Knudde, 2018), o «Captain Pissgums and His Pervert Pirates», que presentaba a un grupo de bucaneros que cometía todo tipo de depravaciones (Knudde, 2018).





Figura 12. Página de «The Checkered Demon» (1968) de S Clay Wilson

#### 4.1.3 Las creadoras del *underground* de Estados Unidos

En Estados Unidos se produjeron dos posturas llamativas y antagónicas con relación a la situación de la mujer entre los años cincuenta y sesenta, puesto que, por un lado, se dio un incremento de la entrada de la mujer al mercado laboral, aunque eso no significó que su salario estuviera igualado al del hombre, realizando las mismas funciones (Seoane, 2015: 146), y, por otro lado, los medios de comunicación, los expertos y la sociedad se dedicaron a recomendar a las mujeres una vuelta a la feminidad, dirigiendo los intereses de estas hacia otras prácticas consideradas más «sanas» para ellas. Una situación que derivaría en un malestar y un vacío constante que muchas mujeres comenzarían a sufrir y que Betty Friedan denominaría «la mística de la feminidad». Un problema que, incluso, llegó a causar graves enfermedades entre las mujeres, pues la vida de estas había dado un gran paso atrás con todo lo que ello suponía.

Las mujeres se casaban cada vez más jóvenes, abandonaban sus estudios, tenían más hijos, se desvivían por ser lo suficientemente femeninas, costara lo que costara, tiñéndose el pelo, pasando hambre para adelgazar, soñando con la decoración

de su cocina. Y eso lo hacían las hijas y herederas de las sufragistas (Friedan, 2009: 11-12).

Un retroceso que vino marcado, especialmente, por el momento histórico que estaba atravesando Estados Unidos.

Había habido una guerra, que siguió a una depresión y terminó con la explosión de una bomba atómica. Después de la soledad de la guerra y del indecible horror de la bomba, [...] tanto las mujeres como los hombres, buscaron la tranquilizadora realidad del hogar y de los hijos [...]. Un hambre avasalladora de matrimonio, hogar e hijos invadió simultáneamente a varias generaciones diferentes (Friedan, 1974: 243-244).

Esa redirección de la mujer en la sociedad también tuvo su impacto dentro de la participación de esta en la vida pública, pues, como nos advierte Elisa Seoane, desde el discurso emergente científico empezó a descalificarse (Seoane, 2015: 74), puesto que a estas se las había educado «para ocuparse exclusivamente de su hogar [, lo que significaba que] muchas mujeres no salían de sus casas si no era para ir de compras, llevar a pasear a sus hijos o acompañar a sus maridos a alguna fiesta social ineludible» (Friedan, 1974: 38). Situación que derivaría en la invisibilidad de las mujeres en todos los ámbitos de la vida, entre ellos, dentro de la creación artística, ya que la capacidad de acción, pensamiento y movimiento de las mujeres de estos años fue cercenada, obligándolas a adoptar un rol tremendamente secundario. Circunstancia que explicaría, hasta cierto punto, que el trabajo, por ejemplo, de las artistas corriera la misma suerte, tanto en relación con su patrocinio dentro del sector artístico-cultural como en su forma de pasar a la Historia y recordarse<sup>17</sup>.

Trina Robbins, una de las dibujantes *underground* de Estados Unidos, corrobora esa situación de la mujer al hablar en su artículo «Una historia muy personal de los cómics

---

<sup>17</sup> Asunto que aborda Linda Nochlin en su conocido texto: «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?». Nochlin comenta las distintas formas a través de las cuales se ha abordado la respuesta a esta pregunta, donde concluye diciendo que el hecho de que las mujeres artistas hayan sido invisibilizadas a lo largo de la Historia del Arte tiene más que ver con la situación global en la que se produzca su arte, con la situación social y con las instituciones a las que se vean condicionadas y las imposiciones y expectativas que las circunden, que con su «genio creador», con las influencias de artistas anteriores o con su estilo más o menos femenino. Una visión que comparte con Betty Friedan en *La mística de la feminidad*.

underground», para la revista *Star* n.º 21 de 1977, de sus primeras incursiones en el mundo del cómic, ya que vivió momentos de menosprecio o discriminación, puesto que no se esperaba de ella una gran aportación a este ámbito.

Había vagado cual alma bendita por el mundo *hippie* de los años sesenta, con la impresión de que todos éramos hermanos y hermanas. En este estado de ánimo, esperaba verme acogida con los brazos abiertos por mis colegas dibujantes. No fue así, de hecho, me ignoraron. Cuando tenían que presentar a alguien, lo hacían en referencia al hombre con el que vivía, o diciendo cualquier otra cosa, pero nunca que fuera dibujante. Mi primera reacción fue el creer que no era lo bastante buena, pero me resultaba imposible no darme cuenta de la baja calidad del trabajo de algunas firmas reconocidas: sabía que era mejor que ellos. Y la feminista que había en mí se preguntaba si no sería porque era mujer, la única de todo el *underground* (Robbins, 1977: 58).

A raíz de esta situación, se produjo una toma de conciencia importante dentro de un sector de mujeres a finales de los sesenta, la cual estuvo sustentada sobre dos pilares fundamentales extraídos de dos obras referenciales del feminismo de ese momento: *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir y *La mística de la feminidad* de Betty Friedan. Unas tomas de conciencia que, además, dieron lugar al nacimiento del Movimiento de Liberación de la Mujer que llevó a poner en tela de juicio los problemas que las circundaban y las discriminaciones y desigualdades a las que estaban expuestas por el mero hecho de ser mujeres. Comenzaron a «actuar por la vía asociativa a favor de la igualdad de la mujer y para aunar criterios [...], decidir asumir nuevos roles y responsabilidades, a descubrir su propia identidad personal y profesional» (Seoane, 2015: 148).

Las dibujantes de cómic, asimismo, fueron partícipes de este despertar, dándose cuenta de que había llegado el momento de empezar a plasmar sobre el papel todas aquellas preocupaciones y situaciones que vivían y sufrían

conscientes y convencidas de que como artistas necesitan un espacio de expresión propio donde analizar y reivindicar sus temas, preocupaciones y propuestas, deciden unirse para crear revistas de corte político-reivindicativo, en la

línea del feminismo radical y de defensa de los derechos del movimiento LGBT de la época (Seoane, 2015: 87-88)<sup>18</sup>.

Unas publicaciones que «permitieron a sus autoras elaborar propuestas temáticas y gráficas muy audaces que difícilmente habrían podido publicar en otros espacios y formatos» (Seoane, 2015: 88). Revistas con las que buscaron eliminar toda aquella violencia injustificada junto con el sexismo y la misoginia que solían rezumar los *comix underground* de creadores masculinos, con mención especial a Rory Hayes y Robert Crumb (Seoane, 2015: 84).

El *comix underground*, al igual que sus precedentes hasta la fecha, era un lugar desapacible para las mujeres, puesto que sus voces y sus firmas no solían tener cabida, salvo honrosas excepciones, o mediante aquellos trabajos que pertenecían al *backstage* del cómic, tales como la entintación o el coloreado. La representación que se realizaba de las mujeres en él repugnaba a sus compañeras de oficio, pues estos creadores parecían seguir la máxima de Bataille, cuando este exponía que la mujer «se propone como objeto al deseo agresivo de los hombres» (Bataille, 2014: 99), ya que convertían continuamente en sus historietas a las mujeres en el blanco de su violencia salvaje e incontrolada.

La representación visual de los personajes femeninos y sus mensajes verbales y no verbales, en el cómic erótico-pornográfico, tienden a perpetuar los arquetipos de las funciones tradicionalmente consideradas propias de la mujer [y, por tanto,] suelen mostrar una sumisión al interlocutor masculino (Yus, 1989, citado en Seoane, 2015: 99).

Nos encontramos en el *underground*, por tanto, con unos cómics que van a reproducir con claridad una dependencia de la mujer al hombre, a través de unos arquetipos que se irán reiterando a lo largo de sus páginas y que estarán basados en la mujer como simple cuerpo y sujeto pasivo a merced de la iniciativa sexual masculina. Una diferencia de tratamientos entre hombres y mujeres que no termina ahí, puesto que continúa en el lenguaje verbal utilizado,

---

<sup>18</sup> Es decir, llegan a la misma conclusión a la que en 1928 había llegado Virginia Woolf en las conferencias que, posteriormente, conformarían su libro *Una habitación propia* (1929): toda mujer necesita de una habitación propia en la cual poder sentirse libre y donde poder expresarse sin ambages. En esta ocasión, esa «habitación propia» tomaba forma de publicación político-reivindicativa.

que se ha denominado «ley de empeoramiento femenino», la cual mostraría la degradación etimológica de aquellas palabras dirigidas al sexo femenino (Pearson *et al.*, 1993, citado en Seoane, 2015: 143 y ss.) y que continuaría con las distancias proxémicas (donde se potenciaría la invasión por parte del personaje masculino del espacio personal de los personajes femeninos) y con el aspecto físico de las mujeres (donde se favorecerá una construcción arquetípica de este). Procedimientos que se combinarían entre sí con el discurso femenino inseguro y con un lenguaje corporal, en la mayoría de los casos, de gran pasividad.

Esto nos expone un panorama desalentador para las mujeres reales y para su imagen social, fueran tanto creadoras como lectoras. Una coyuntura ante la cual las mujeres dibujantes de *comix underground* decidieron actuar para subvertir todos esos discursos que, una y otra vez, se repetían y perpetuaban a través de los medios de comunicación y de la cultura. Para lo cual fue decisiva la forma a través de la cual plasmaron su

propio concepto de la mujer, fuera de la mística de la feminidad, a través de una representación revolucionaria y alternativa, lejos del *habitus*<sup>19</sup> y la *hexis*<sup>20</sup> corporal patriarcal imperante en el gremio del cómic en general y del *comix*, en particular (Seoane, 2015: 109).

Al mismo tiempo que aportaron al medio «su propia visión del erotismo de la *hexis* corporal de la mujer desde diversos prismas conceptuales» (Seoane, 2015: 114), lo que suponía traer al primer plano el tema del sexo y, en particular, el tema del sexo desde la perspectiva de la mujer<sup>21</sup>.

Dibujantes como Trina Robbins, pionera del *underground*, Willy Mendez, Roberta Gregory, Melinda Gebbie, Joyce Farmer o Lyn Chevli fueron algunas de las creadoras que dieron vida a los tres *comix* independientes estadounidenses más relevantes basados en estas

---

<sup>19</sup> *Habitus*: proceso de constitución de la identidad de género (Seoane, 2015: 110).

<sup>20</sup> *Hexis*: es el lenguaje del cuerpo (Seoane, 2015: 113).

<sup>21</sup> «Hasta ese momento, vemos que el sexo es un tema tabú entre chicas, el modelo de la mujer ideal que reflejaba la sociedad y, por supuesto, las viñetas no contaban en ningún momento con pronunciarse sobre ese tema» (Seoane, 2015: 154). Con todo ello logran reivindicar «un espacio de representación propio ofreciendo nuevos temas y, sobre todo, creando su propia voz» (Merino, 2001, citado en Seoane, 2015: 152).



máximas y realizados por mujeres del *underground* femenino: *It Ain't Me Babe* (1970), *Tits & Clits* (1972-1987), *Wimmen's Comix* (1972-1991) y *Wimmin's Comix* (1992).

#### 4.1.3.1 *It Ain't Me Babe, Tits & Clits y Wimmen's Comix*

La primera publicación que vio la luz fue *It Ain't Me Babe* editada por Last Gap en 1970. Una publicación que se convertiría en «el primer *comix* realizado enteramente por mujeres» (Guiral, 2009: 55). Se trató de un único cómic, puesto que no continuó de manera seriada, ideado por Trina Robbins apoyada por, la también dibujante, Willy Mendez, que se convirtió en un espacio de expresión contrario a la misoginia que se palpaba en gran parte de los cómics de factura masculina, principalmente, en aquellos creados dentro del *underground*. «*It Ain't Me Babe* constituye un manifiesto ideológico y de intenciones político-sociales de todo el grupo integrante» (Seoane, 2015: 158).



Figura 13. Páginas de «Breaking Out» (*It Ain't Me Babe*, n.º 1, 1970) de Carole

El objetivo principal de este *comix* quedó muy bien resumido y plasmado en la historieta central de la publicación, «Breaking Out», obra de Carole en nombre del resto de colaboradoras (Seoane, 2015: 163). Una historieta donde la dominación masculina afecta a

grandes iconos femeninos del cómic, entre los que se encuentran Little Lulu, Betty y Veronica de *Archie*, Supergirl o Petunia Pig, y contra la cual se rebelarán en la última viñeta. En «Breaking Out» se hace patente el rechazo a la dominación masculina y el despertar colectivo ante este tipo de situaciones que mantenía a las mujeres ancladas a la sumisión, al tiempo que se descubría que «ese malestar individual que la propia mujer solía achacar a problemas matrimoniales o de su propio carácter» (Seoane, 2015: 169) era, en realidad, un problema y sentimiento compartido por gran parte de las mujeres de la época.

La revista *It Ain't Me Babe*, en general, buscó romper, a través del cómic, con aquellos estereotipos que mostraran a la mujer como un ser que pretendía «su realización sexual y personal en la búsqueda frenética y desesperada de un hombre fuera cual fuera su edad» (Seoane, 2015: 169) y ofrecer un nuevo modelo de mujer consistente en «una mujer poco femenina, que reclama la igualdad, la independencia, el derecho a los estudios, nada acorde con la imagen de feminidad que querían dar los expertos» (Seoane, 2015: 170).

La segunda revista de *comix underground* estadounidense realizada por mujeres fue *Tits & Clits*, publicada desde 1972 hasta 1987 en Laguna Beach por Joyce Farmer y Lyn Chevely con la clara intención de tratar «diversos aspectos de la sexualidad femenina como los anticonceptivos, los juegos y juguetes sexuales o la menstruación» (Seoane, 2015: 179). Con una extensión de 37 páginas y siendo publicada por su propia editorial, Nanny Goat Productions, *Tits & Clits* aportó una serie de novedades al campo del *comix* que deben ser tenidas en cuenta como, por ejemplo, la creación de cómics más radicales, el intento de eliminar el adjetivo de «sucias» impuesto a las mujeres empoderadas y dueñas de su sexualidad y, sobre todo, abordar el sexo desde su perspectiva, en un momento, además, de revolución, pues en 1960, finalmente, se aprobó la píldora anticonceptiva por parte de la FDA<sup>22</sup> (Meier, 2014).

Chevely pensó que el *comix underground* era el canal más proclive para actuar y, también, para generar una suerte de penicilina que pusiera freno a la misoginia patológica existente y promoviese una sana liberación sexual para todos (Meier, 2014). En *Tits & Clits* Chevely y Farmer se vieron como proveedoras de conocimiento feminista y redactoras de las

---

<sup>22</sup> Food and Drug Administration (Administración de Alimentos y Medicamentos).

experiencias de la vida real de las mujeres, incluyendo en ellas, por supuesto, el sexo y la sexualidad<sup>23</sup>. En esas historietas sus personajes se quejaban de la persistencia de las enfermedades de transmisión sexual o de la escasez de amantes satisfactorios, también se trataban los embarazos problemáticos y el síndrome pre-menstrual, incluso, se mostraba abiertamente la cuestión de la masturbación femenina (Meier, 2014). Hasta el propio título de la revista era un acto reivindicativo en toda regla: *Tits & Clits* (*Tetas & Clítoris*).

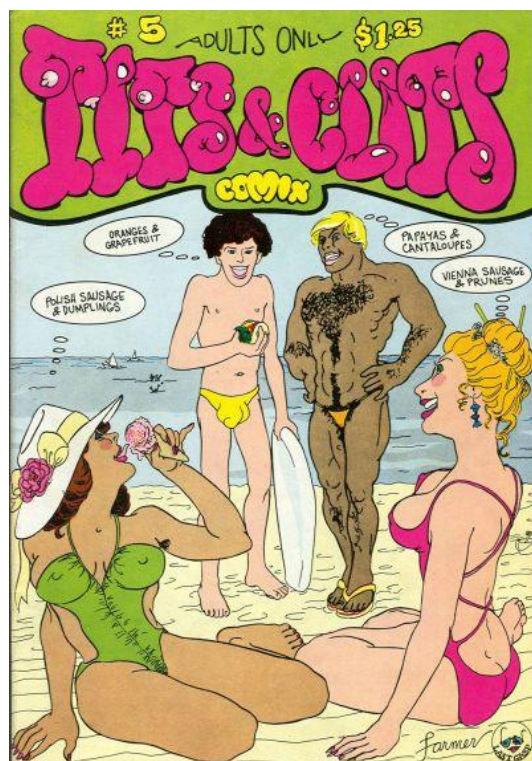


Figura 14. Portada de *Tits & Clits*, (n.º 5, 1977) de Farmer

Fueron multitud las historietas relevantes a las que dio lugar esta revista, entre las que podemos destacar «With Little Help From a Friend»<sup>24</sup> de Fonda Peters donde se hace una denuncia muy clara de los roles de género que las parejas cumplían dentro de las relaciones sexuales, pues seguían siendo ellas quienes se ocupaban de los métodos anticonceptivos (Seoane, 2015: 186); «Maxine and Dennis Visit Touch Much»<sup>25</sup> de Joyce Farmer, que se

<sup>23</sup> De ahí que se las tachara de hacer historietas pornográficas y obscenas, cuando, en realidad, simplemente era información de utilidad sobre cuál era el verdadero tipo de sexo que querían las mujeres y respuestas a las dudas de estas. De hecho, ellas no hablaban desde el desconocimiento, ya que estaban inmersas en la dirección de talleres de educación sexual en una clínica gratuita de Laguna Beach (Meier, 2014).

<sup>24</sup> En el n.º 1 de *Tits & Clits* (1972).

<sup>25</sup> En el n.º 2 de *Tits & Clits* (1976).



centra, principalmente, en demostrar que se pueden dibujar orgías diferentes a las de Crumb, en concreto a la «The Great Intercontinental Fuck-In And Orgy-Riot», utilizando para ello «una menor carga de agresividad sexual» (Seoane, 2015: 197); «A Pastoral Interlude»<sup>26</sup> de Roberta Gregory que representa la salida al campo de una pareja compuesta por Frieda y Shelley, donde tanto la construcción de la relación lésbica como la de sus cuerpos está lejos tanto de los estereotipos como de la sumisión y la dominación; o «More Than a Woman»<sup>27</sup> de Sharon Rudhal, donde rompe con los mitos que rodeaban, y me atrevo a decir que siguen rodeando hoy en día, al sexo en el embarazo y plantea, además, otro aspecto de gran importancia «la figura masculina contrapuesta» (Seoane, 2015: 266), alejada del machismo, la misoginia y el sexismo y siendo partícipe de la maternidad.

De este modo, *Tits & Clits* generó un nuevo espectro de temáticas dentro del cómic, creadas desde una perspectiva más respetuosa con la figura de la mujer y encaminadas a ofrecer información sobre temas de actualidad relacionados con la sexualidad.

Fruto de esas nuevas temáticas fue, en 1973, la historieta autopublicada y realizada por las mismas dos autoras, *Abortion Eve*. Cómic donde encontramos abordada la situación de «cinco embarazadas que se conocen en una clínica abortiva y que narran sus circunstancias y exponen las razones por las que deciden abortar»<sup>28</sup> (Seoane, 2015: 180). Un cómic que se ideó tras la legalización del aborto en todo el país y cuya importancia reside en el objetivo que las autoras querían alcanzar, que no era otro más que el de explicar dicho tema de forma comprensible para acabar con el desconocimiento existente. Un cómic pedagógico y revolucionario, incluso, para hoy día, que explica con claridad, sin tabúes y sin dobles sentidos, los tipos de abortos a los cuales una mujer de la época podía recurrir, cuál era el indicado según las semanas de gestación, el procedimiento, su coste y sus secuelas. Una manera de informar sin ambages, tocando un variado grupo de situaciones que podían llevar a las mujeres a abortar y con la intención de hacer sentir a estas menos solas y perdidas, y más comprendidas e informadas.

---

<sup>26</sup> En el n.º 3 de *Tits & Clits* (1977).

<sup>27</sup> En el n.º 5 de *Tits & Clits* (1980).

<sup>28</sup> En él también aparece la representación de mujeres racializadas, la intergeneracionalidad y la sororidad, conceptos importantes del movimiento feminista.

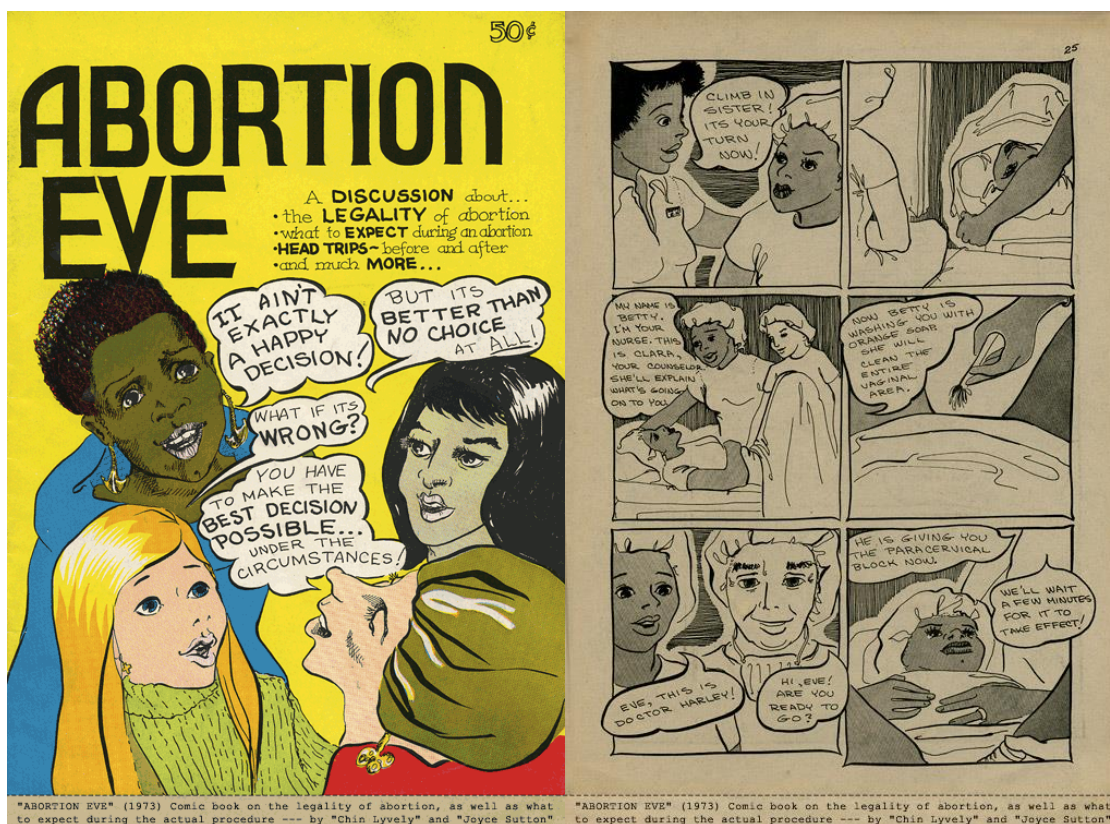


Figura 15. Portada y página de Abortion Eve, (1973)

En 1972, y tras el éxito alcanzado por *It Ain't Me Babe*, este mismo grupo dio lugar a *Wimmen's Comix*. Creación considerada «la primera publicación antológica exclusiva de mujeres de mayor duración» (Seoane, 2015: 181). La organización editorial volvería a ser colectiva, ocupándose de cada nuevo número dos mujeres distintas del grupo (Robbins, 1999: 90), hecho por el cual *Wimmen's Comix* se convirtió en un referente, puesto que de esta manera rompía con la verticalidad editorial. Una revista que ofreció un lugar de experimentación a las autoras (Seoane, 2015: 88) y un espacio propio donde crear en libertad<sup>29</sup>. Una publicación que trajo consigo

un punto de vista radicalmente distinto al de los «machos» del *underground*; tanto el sexo como las relaciones sociales, las opiniones políticas, los *comix* autobiográficos y, sobre todo, la presencia de temas reivindicativos como el aborto,

<sup>29</sup> «La única condición para presentar trabajos a la revista era ser mujer, lo que supuso ejemplares muy ricos y distintos en cuanto a planteamientos temáticos y visuales. Estos comix permitieron a sus autoras elaborar propuestas temáticas y gráficas muy audaces que difícilmente habrían podido publicar en otros espacios y formatos» (Seoane, 2015: 88).

la planificación familiar o la homosexualidad, conferían una nueva perspectiva al trasfondo del *underground*, enriqueciendo sus aportaciones con tratamientos muy diversos tanto estilísticos como narrativos (Guiral, 2009: 58).



Figura 16. Portada de Wimmen's Comix (n.º 1, noviembre, 1972) de Patricia Moodian

Tres revistas, *It Ain't Me Babe*, *Wimmen's Comix* y *Tits & Clits*, que sirven para constatar la importancia que tuvo en su época el trabajo de estas dibujantes, ya que dieron lugar a toda una serie de cruciales conquistas, tanto en el terreno social como en el cultural, al

visibilizar su trabajo y sus nombres, ayudando a crear revistas propias con las que profundizar, matizar o radicalizar el discurso y propuestas de las mujeres e incluso criticar la propia cultura *underground*, creando una red de ilustradoras por toda la Costa Oeste, realizando una aguda y constante crítica –sin olvidar la ironía y el humor– a los modelos femeninos sexistas, construyendo personajes femeninos más reales fuera del estereotipo sexista de la época y utilizando todo el potencial reivindicativo que tenían personajes femeninos de cómics anteriores como Olivia, Little Lulu, Wonder Woman o Juliet Jones (Seoane, 2015: 88).

Ofreciendo, asimismo, una rebaja en la degradación etimológica de las palabras que representaban al sexo femenino y en la violencia que caracterizaba las viñetas del *underground*.

#### **4.1.4 La década de los setenta en el cómic de Estados Unidos**

Una década donde el bullir de cambios es protagonista y los movimientos sociales ganan peso y repercusión, puesto que, como apunta Guiral, «los movimientos sociales y políticos iniciados en la década de los sesenta en Estados Unidos empezaron a madurar, a sedimentar en la sociedad» (2007d: 63), lo que unido al cambio generacional traería una nueva forma de ver las cosas; pero, también, el ocaso del *underground* y de su cómic.

«A mediados de los setenta, cuando la cultura *hippie* comienza a ser asimilada por la cultura general» (Guiral, 2009: 69) se puede decir que empieza el declive de este movimiento, marcado, además, por la publicación de *Comix Book* de Marvel entre 1975-1976. «En ese momento podemos considerar, pues, que el *underground* se ha convertido en un “estilo” y que por tanto, está muerto como lo que era inicialmente» (Guiral, 2009: 69). Es decir, una vez que el *comix underground* fue cooptado por la corriente principal, el conocido como *mainstream*, su vida se acaba, pasando a ser otra cosa que ya se escapa de lo que podríamos tipificar como *underground*.

Uno de los problemas más graves a los que debió hacer frente el *comix underground* a mediados y finales de la década de los setenta fue al hecho de que parecía haber perdido, por una parte, el núcleo de sus esencias (Guiral, 2009: 78) –La guerra de Vietnam se terminó y los políticos contra los que descargaban sus críticas se fueron– y, por otra parte, que un gran número de sus motores primigenios se habían vuelto irrelevantes (Sabin, 2010: 126).

La especialización de los distribuidores, el aumento de los puestos de venta y, por tanto, de los tirajes iniciales, la estandarización de algunos de sus contenidos y la ambición artística de una parte de sus autores fueron dejando por el camino su naturaleza inicial (Guiral, 2009: 78-79).

El cambio en el consumo de estupefacientes<sup>30</sup> también golpeó fuertemente el corazón de la contracultura, por asombroso que parezca. No sería, sin embargo, este el único varapalo que recibiría la filosofía *hippie*, pues la tribu urbana al completo se vio afectada hacia 1976-77 con la llegada del punk. Se empezó a imponer un tipo diferente de contracultura, una que se fundamentaba más en gritos de protesta que en una agenda coherente y ordenada, «de pronto, ya no era *cool* el pelo largo, fumar drogas, vestir pantalones de campana o, y más importante, leer *comix*» (Sabin, 2010: 126). Se instaló en el mundo de la contracultura y del *underground* una sensación de haber sido derrotados y ninguneados, a lo que se le unía la impresión de que nada por lo que habían luchado quedaba ya en las conciencias de la gente.

Otra serie de sucesos mucho más agresivos y menos digeribles también participaron en este declive, pues este movimiento pasó a ser diana de colectivos y sectores conservadores. Uno de los sectores conservadores que se levantó en armas contra el *comix* en América fue

la prensa de derechas [que] había estado publicando artículos negativos sobre el *comix* desde finales de los años 60, afirmando que eran socialmente irresponsables y tenían la intención de glorificar la violencia, el sexo pervertido y el consumo de drogas; ahora intensificaron su campaña al obtener el apoyo del lobby antipornografía (Sabin, 2010: 116).

Los tribunales volverían a ocuparse, a raíz de las críticas anteriores, de un asunto relacionado con el cómic. «El Tribunal Supremo [dictó] [...] una nueva ley en 1973 por la cual las comunidades locales podían decidir sus propias normas de la Primera Enmienda en relación a la obscenidad» (Sabin, 2010: 116). Unas normativas que fueron acompañadas de otras enfocadas a hostigar la forma de vida y los negocios de los *hippies*, a las cuales les seguirían las destinadas a ir en contra de sus publicaciones en forma de redadas, lo que resultó extremadamente útil para «atacar a los *comix*, posters, revistas y otros productos que vendían» (Sabin, 2010: 117). Muchos editores no sobrevivieron a esta «caza de brujas».

---

<sup>30</sup> A finales de la década de los 70, la heroína tomó el control sobre la marihuana y el LSD como la sustancia de moda, y aunque es difícil generalizar, es posible argumentar que, debido a esto, la energía del movimiento original fue socavada [...]. De hecho, las nuevas drogas duras fueron mortales, y muchos miembros de la contracultura murieron alrededor de esos años –incluyendo algunos de los mejores dibujantes del *underground* (Sabin, 2010: 126).

Los que no cerraron, a menudo tomaron la decisión de suavizar el contenido de sus *comix* para hacerlos más aceptables. De manera similar actuaron los propietarios de las *head-shops*, puesto que los juicios eran costosos, muchos cerraron «voluntariamente». Aquellos que permanecieron abiertos, a menudo, se negaban a almacenar el *comix* más desagradable debido al riesgo. Esta restricción progresiva de la red fue obviamente de gran importancia para el futuro del movimiento (Sabin, 2010: 117).

La decadencia del movimiento y del *comix*, sin embargo, no solo estaría relacionado con estos varapalos externos, puesto que él mismo también tuvo parte de culpa. «El *comix* se estaba acomodando y tomando el fácil camino de la violencia y el sexo, olvidando la carga crítica» (Vilches, 2014: 115), a lo que se le sumaba «el agotamiento propio de la autoedición y la negativa de muchos de sus autores a integrarse en publicaciones convencionales hizo que, hacia mediados de los setenta, apenas quedara ya nada del auge del *underground*» (Vilches, 2014: 115).

Otros autores, no obstante, han preferido no ser tan alarmistas ante esta situación y buscar, en su lugar, los puntos positivos, que también los hubo, de este cambio de paradigma.

El *underground* estaba sufriendo, pero se adaptó mejor al cambio de lo que los pesimistas imaginaban. El movimiento en la segunda mitad de los años setenta no estaba ni mucho menos tan moribundo como algunos historiadores han sugerido, y dos áreas en particular merecen la pena ser comentadas: el continuo éxito de los títulos orientados hacia la comedia, y el desarrollo de un nuevo subgénero de material enfocado más políticamente (Sabin, 2010: 118).

Quizá por ello sería demasiado exagerado afirmar que estamos ante el ocaso del *comix underground*, pues más bien se trata de una lógica evolución de sus formas, de «dar un paso más allá» (Guiral, 2009: 78).

Los viejos creadores del *underground* se encontraron entonces ante la siguiente disyuntiva: colaborar en las nuevas publicaciones alternativas que iban surgiendo o entrar a trabajar para las compañías *mainstream* americanas (Sabin, 2010: 128).

Dejando a un lado la vorágine de las causas y consecuencias del debilitamiento del *underground*, este movimiento dejó toda una serie de aportaciones que cambiaron para siempre el lenguaje del cómic como, por ejemplo, aquella que estableció «que un cómic necesita no ser restringido a ningún grupo de edad en particular, estilo gráfico o materia» (Sabin, 2010: 128), lo que significó «una alternativa a la cultura *mainstream* basada en el libertarismo y en ideales utópicos» (Sabin, 2010: 128), o la que impulsó el cambio en la economía que rodeaba a los cómics, pasando a ser más lógica y justa en relación con el trabajo que desempeñaban los creadores (Sabin, 2010: 128). Unas aportaciones que, si aceptamos como reales del *comix underground*, demuestran que esta fue una manifestación totalmente revolucionaria para su época, pues no dejó a nadie indiferente, ya que «las numerosas redadas policiales, las acciones judiciales y demás que se emprendieron contra los *comix* sugieren que el *establishment* las consideraba una amenaza real» (Sabin, 2010: 128). Y, pese a que el ganador de todas estas batallas acabó siendo ese grupo de asociaciones moralistas y sectores más conservadores, aparte de otros intereses editoriales e industriales, este primero tuvo que ser lo bastante fuerte como para encarar al *underground* y «lo suficientemente flexible como para cooptarlo y legitimar lo que alguna vez fue considerado escandaloso» (Sabin, 2010: 128).

#### **4.1.5 La década de los ochenta en el cómic de Estados Unidos**

Finalizada la efervescente década de los setenta llegamos a 1980, unos años que significan el «triunfo definitivo del joven urbano y profesional (*yuppie*), hijo tardío del *baby boom* con una mentalidad menos sensible al enriquecimiento social o vital que al económico» (Guiral, 2007d: 83). Eran años de estabilidad económica en Estados Unidos y de recibir con los brazos abiertos a la revolucionaria llegada de la nueva tecnología (Guiral, 2007d: 83). Sin embargo, no todo eran buenas noticias en los ochenta, pues esta década pagaría, tristemente, los excesos producidos por las drogas consumidas en los setenta, viviendo una vuelta a los hábitos morales más conservadores, especialmente, con la aparición y el aumento del SIDA, pues la psicosis del contagio y la desinformación asolaron las mentes de la ciudadanía (Guiral, 2007d: 83).

El sector económico y político estuvo representado por una figura que pasaría a los anales de la historia, Ronald Reagan, la elección de los estadounidenses para salir de la crisis y del abatimiento que sufría el país tras, principalmente, los reveses causados en el ámbito internacional a raíz del conflicto con Vietnam. En el plano económico aplicó «el paquete de reformas económicas (*The reaganomics*), que se apoyaba en una fuerte bajada de impuestos» (R.D.H, 2007, citado en Guiral, 2007b: 84), lo que elevó los ingresos del ciudadano, pero a la vez puso en sus manos la responsabilidad de ocuparse de su protección médica<sup>31</sup>.

Una década en la que se asistió a la aparición de un amplio número de tribus urbanas que vinieron a sustituir a los *hippies*, a la llegada de nuevos líderes políticos, al asesinato en Nueva York de John Lennon y a esa nueva clase urbana media-alta a la que se denominaba *yuppies*, más preocupados por su propia seguridad económica que por el resto de las cosas. Es en este contexto donde

la historieta, que no olvidemos está firmemente asentada en el entorno artístico-social de cada momento histórico, evoluciona y aparece lo que hemos convenido en llamar cómic alternativo del que, en el ya citado informe, Santiago García, afirma –y con razón–: «se define históricamente por la evolución del mercado y como “alternativa” al *mainstream*, pero sin que necesariamente pretenda ofrecer una visión “distinta” o “marginal” del mundo» (Santiago García, 2009, citado en Guiral, 2009: 99).

#### **4.1.5.1 Surgimiento del cómic alternativo en Estados Unidos**

El cómic alternativo se considera «la evolución del cómic de autor que a partir de los ochenta se abre paso en el mercado directo americano en editoriales alternativas a las dos grandes (Marvel y DC)» (Santiago García, 2009, citado en Guiral, 2009: 99). Un cómic que durante sus primeros compases conservó un cierto número de reminiscencias de sus predecesores, entre las que se encuentran algunas propias del *comix underground*.

---

<sup>31</sup> «La sociedad americana no percibió esa filosofía como negativa; todo lo contrario, consideró que fomentaría la productividad y la riqueza, convirtiendo a Estados Unidos, de nuevo, en aquella “tierra de las oportunidades”» (R.D.H, 2007, citado en Guiral, 2007b: 84).



La inquietud artística de unos autores que buscaban nuevas fórmulas para expresarse; la existencia de un lectorado dispuesto a consumir cómics para adultos más allá del formato prensa diaria; la utilización para vehicular estas obras en formatos como el comic-book o la revista; una creciente aparición de librerías especializadas en cómics, con la consiguiente especialización de un sistema de distribución específico para ellos, y el asentamiento de una infraestructura editorial alternativa, no perteneciente a las por entonces grandes empresas de comunicación [...]. Otro aspecto importante –vital, casi– es que los historietistas conservan la propiedad de su obra, el *copyright*, lo que les permite, en todo momento, decidir contenidos, futuro y lugar de publicación de sus obras (Santiago García, 2009, citado en Guiral, 2009: 99-100).

Mientras que se alejó de estos al no ser el escaparate de una cultura marginal y al no tener como objetivo dar respuesta a las preguntas de una sociedad en concreto, pues «más bien está conformado por expresiones singulares y diversos autores individuales y heterogéneos, y, simplemente, se concibe como un desarrollo de un sector cultural» (Santiago García, 2009, citado en Guiral, 2009: 100). Siendo otro de sus factores representativos el de la retroalimentación con la industria europea, pues Francia e Italia transmitieron al cómic alternativo aspectos como la búsqueda de un lector adulto o la reinterpretación de géneros y movimientos sociales (Guiral, 2009: 104), debido a que en estos países «ya existía una historieta vanguardista en la década de los sesenta [...] como evidencian las obras firmadas por Jean-Claude Forest –“Barbarella” (1962), [...] Hugo Pratt –“Corto Maltese” (1967)» (Guiral, 2009: 104).

El cómic alternativo, en contraposición con el *underground*, tardó menos en decidirse por un formato en especial y, aunque en algunos casos los creadores prefirieron aquellos similares a las revistas, el que predominó sobre el resto fue, como en el caso del *comix underground*, el *comic-book*. Una elección con un objetivo claro: el ahorro de dinero.

Esta nueva corriente inició la apertura del espectro de temas, pues abordaba aquellos que hasta entonces no habían tenido un espacio dentro de este ámbito. Circunstancia que, además, contribuyó a la ampliación de las expectativas artísticas de sus autores, lo que significa que existirán tantos tratamientos como dibujantes estudiemos, ya que el cómic

alternativo se entiende como aquella obra de autor generada a partir de la apuesta personal de sus creadores (Guiral, 2009: 127). Planteamiento que llevó a que fueran unos títulos más interesados por aquellos temas que la corriente principal no solía tratar, al menos, abiertamente, debido a que «las grandes editoriales no podían ver el dinero en publicar cosas como una autobiografía» (Sabin, 2010: 177) o en «asuntos como la política radical, el sexo o el terror duro» (Sabin, 2010: 177). Unas creaciones que fueron destinadas a un tipo de lector más adulto y con una cantidad de publicaciones, en realidad, menor de la que podamos imaginar si la comparamos con las publicaciones que en aquel momento eran realizadas por «Marvel, DC Cómics e Image» (Sabin, 2010: 177). Elementos, todos ellos, que hicieron que estos títulos tendieran «a ser más extremos que sus homólogos de la corriente principal, y mucho más propensos a la censura por parte del *establishment*» (Sabin, 2010: 177). Del mismo modo, será posible encontrar en ellos «la misma gama que uno podría asociar con la prosa de ficción o las películas» (Sabin, 2010: 177).

De forma simultánea, los alternativos, como los *underground*, continuaron capitalizando las tendencias contraculturales<sup>32</sup> y asumiendo «la tradición iniciada por el *underground* de pagar a los creadores con *royalties* y permitirles tener el control del *copyright*» (Sabin, 2010: 177). También publicaron los cómics en tiradas reducidas con pequeñas editoriales y con una o dos personas en lugar de con un equipo (Sabin, 2010: 177).

Una importante diferencia del cómic alternativo con respecto al resto, relevante para este estudio, reside en el número de mujeres implicadas en este movimiento.

Las mujeres comenzaron primero a crear sus propios cómics durante la era del *underground*, y esta tradición se siguió y se fortaleció en los 80 y 90, con mujeres haciendo una mayor contribución al medio que incluso antes. Los superhéroes podían haber sido un desvío, pero la oportunidad de explorar otro tipo de temas, era claramente algo que muchas mujeres disfrutaron. Por la misma razón, el público de los nuevos cómics tendía a ser de ambos sexos, aunque hay que decir que, no dividido en partes iguales (Sabin, 2010: 177).

---

<sup>32</sup> En este caso la que más incidencia tuvo sobre los alternativos fue el punk, equivalente al movimiento *hippie* en los *comix*.

El cómic alternativo, como ocurrió en ocasiones anteriores, no se limitó al *comic-book* ni a la revista, puesto que también se manifestó a través de la prensa, una prensa alternativa, por supuesto, «norteamericana, especializada y semanal [...] con especial énfasis en pequeñas publicaciones de ámbito local» (Guiral, 2009: 153). Un tipo de plataforma donde se vieron obras de autores como Bill Griffith, quien destaca por encima del resto con su tira semanal «Zippy the Pinhead» [...] en *The Berkeley Barb* (Guiral, 2009: 153) o Carol Lay (1952), Lynda Barry y Alison Bechdel (1960) quien dio lugar en 1983 a «Dykes to Watch Our For», «una de las primeras tiras de prensa que mostraban con absoluta normalidad las vivencias de un grupo de lesbianas, y que fue publicado en periódicos de temática gay y lesbiana como *Funny Times*» (Guiral, 2009: 153).

Por último surgieron «las antologías o revistas con historietas completas o de continuará. De periodicidad en ocasiones poco estable —a veces anual» (Guiral, 2009: 152). Unas publicaciones de vital importancia para los alternativos, puesto que sirvieron para que algunos autores veteranos crearan en ellas obras que se salían de su línea habitual y, también, como «hogar de historietas cuyo destino final fue la recopilación en novela gráfica» (Guiral, 2009: 152-153). Las más conocidas serán *Raw*, *Zero Zero*, *Drawn & Quarterly*, *Love & Rockets* o *Weirdo*.

#### **4.1.5.2 Tres publicaciones relevantes del cómic alternativo**

*Raw*, creada por Art Spiegelman y Françoise Mouly y nacida en 1980 y activa hasta 1991, está considerada el título fundacional del cómic alternativo (Guiral, 2009: 107) y la que más impacto causó en esos años ochenta. Con once números fue «una revista moderna, intelectual y artística, que trataba al cómic como una de las bellas artes. Quería alejarse de la fantasía, de la ciencia ficción y el escapismo y descubrir autores nuevos [...] al mismo tiempo que recuperaban la tradición olvidada del cómic» (García, 2009: 105). Su pieza crucial fue, sin lugar a dudas, *Maus*, una obra en la que Spiegelman relata «la historia de la vida de su padre en Polonia antes y durante la Segunda Guerra Mundial y, en particular, su espeluznante experiencia del Holocausto». Con *Maus* se mostró un tipo de terror mucho más efectivo y desgarrador gracias al uso de animales antropomórficos como protagonistas, ya que este tratamiento fue un shock para los lectores, quienes estaban acostumbrados a que las

historietas donde estos aparecían fueran todas ellas de género cómico y liviano. Un cómic que, al cosechar tal éxito, sería «más tarde recopilado como novela gráfica, y publicado por editoriales de libros *mainstream* como Pantheon en América y Penguin en Inglaterra en 1986-7» (Sabin, 2010: 182) o Reservoir Books en España.

*Weirdo* (1981) nació para convertirse en el contrario de *Raw*, ya que su autor, Robert Crumb, reaccionó con esta publicación a ese intelectualismo que proponía *Raw* para el medio, aunque finalmente acabó siendo más un aliado que un rival, pues «entre ambos, regeneraron la tradición *underground*» (García, 2009: 105). En sus ventiocho números quedó recogida la tradición más espontánea, gamberra y satírica del «haz lo que quieras» propia del *underground*, pero utilizando las nuevas actitudes aportadas por el punk (Sabin, 2010: 193).

*Love & Rockets*, con cincuenta números publicados entre 1982 y 1992, se considera la «más influyente» de este período, fruto del tumulto del punk y la *new wave*. Sus aportaciones más relevantes al medio fueron «la verdadera mezcla natural del cómic comercial y *mainstream* de toda la vida con el cómic *underground* y la sensibilidad punk» (Guiral, 2009: 108) y el hecho de «asociar un autor [...] con una cabecera donde hacer aquello que más le apetecía sin ninguna interferencia editorial» (García, 2009: 105).

En este recorrido realizado a través del cómic alternativo y de sus diversas manifestaciones ha quedado constatado que existen una serie de elementos que se van repitiendo de forma más o menos constante a lo largo de los trabajos comentados, los cuales dan lugar a tres grandes bloques: «el cómic autobiográfico, la memoria y la realidad» (Guiral, 2009: 150), pilares básicos de la historieta alternativa, sin importar el formato mediante el cual esta se presente. De este modo, se cierra un movimiento, el alternativo, al cual se le ha puesto como inicio los ochenta y como fin los 2000 aproximadamente, más allá de estos límites no se podría hablar de cómic alternativo propiamente dicho, pues «ya no existían las condiciones que le dieron origen. El salto a la distribución en librerías generalistas y al formato libro (novela gráfica) hace que el cómic alternativo ya no circule como una “alternativa”» (García, 2009: 151).

## 4.2 GRAN BRETAÑA

El país británico será fundamental para entender cómo se construían los cómics en la zona europea. En su caso, la forma más razonable de estudio será estableciendo una compartimentación en dos secciones: las tiras de prensa y las revistas, con un apartado para el *comix underground*.

### 4.2.1 Tiras de prensa en Gran Bretaña

Las tiras de prensa no fueron un «privilegio de los periódicos norteamericanos» (Guiral, 2007d: 140), ya que «el invento de las series de prensa fue asumido, desarrollado y muy bien empaquetado más allá de EE UU» (Guiral, 2007d: 140). Algunos de sus primeros ejemplos publicados fueron «The Adventures The Noah Family» (*Daily News*, 1919) de James Francis Horrabin, una tira que relataba las andanzas de esta familia, o «Pip, Squeak and Wilfred» (*Daily Mirror*, 1919) de Bertram J. Lamb y Austin B. Payne que narraba las aventuras de tres animales que podían comunicarse con el ser humano. Conforme avanzaba el siglo, el interés se trasladó hacia aventuras protagonizadas por la clase media, dando lugar a tiras como «Pop» (*Daily Sketch*, 1921), obra de John Millar Watts donde se cuentan los avatares de un denonado padre de familia. Unas primeras historietas que aún guardaban fuertes deudas con los estilos y los temas de las tiras de prensa estadounidense, circunstancia que cambiaría con la llegada de los años treinta, ya que «las tiras británicas empiezan a mostrar una cierta personalidad propia, sobre todo, en el terreno artístico, donde se evidencia la sólida formación de sus dibujantes» (Guiral, 2007d: 142). «Jane's Journal: The Diary of a Bright Young Thing» (*Daily Mirror*, 1932) de Norman Pett, que contaba las peripecias de la heroína Jane Gay, «a menudo espeluznantes, [pues] la mayoría de las cuales implicaban la pérdida de su ropa en varios momentos, aunque siempre por razones que escapaban a su control» (Pope, 2018), fue fruto de ese cambio. Unos años más tarde, en marzo de 1937, llegaba «la primera tira de prensa británica desarrollada por entregas: Buck Ryan» (Guiral, 2007b: 143), de Jack Mark y Don Freeman para el *Daily Mirror*, «un serial policíaco de envergadura, con un detective privado como protagonista» (Guiral, 2007b: 144).

Hacia mediados de los años cuarenta aparece el humor cotidiano encarnado en la tira «Flook» (*Daily Mail*, 1949) de Douglas Mount y Wally Fawkes. Una historia «entre fantástica, satírica y humorística» (Guiral, 2007d: 145) que ofreció «una recopilación en forma de cómic sobre la cultura, la política y la sociedad británica durante esa década fascinante de la Historia Moderna que incluye la Coronación de la reina Isabel, los Beatles o la llegada de Margaret Thatcher» (Smith, 2013), añadiendo una reflexión sobre la condición humana con dosis de crítica y sátira social (Guiral, 2007d: 145). De otro cariz es «Romeo Brown» (*Daily Mirror*, 1954) de Peter O'Donnell y Alfred Mazure, una narración de las «humorísticas (sobre todo) y policiacas aventuras de un atractivo y mujeriego detective privado cuyos clientes son, casi exclusivamente, beldades de todo tipo y condición» (Guiral, 2007d: 145).

El género de la ciencia ficción dio lugar a «Jeff Hawke» de Sydney Jordan (*Daily Express*, 1955), considerada «la primera tira de ciencia ficción para adultos» («Jeff Hawke», 2016) y una de las que por la «calidad de sus guiones y dibujos ha incidido muy directamente en el desarrollo del género tanto en la historieta británica como en la italiana, país en el que la serie siempre disfrutó de una excepcional acogida» (Guiral, 2007d: 146).

«Andy Capp» de Reg Smythe para el *Daily Mirror* es otra obra referencial dentro de Gran Bretaña, puesto que es «la tira de prensa más descaradamente incorrecta políticamente hablando» (Guiral, 2007d: 148). Su objetivo fue parodiar de forma ácida «el estereotipo inglés norteño, de clase obrera: en paro de forma crónica, perezoso, machista, aficionado a la bebida, al fútbol, los dardos y las carreras de caballos, y en constante conflicto con su sufrida mujer Flo» (López, 2016). Una mujer que será el verdadero sostén de la familia.

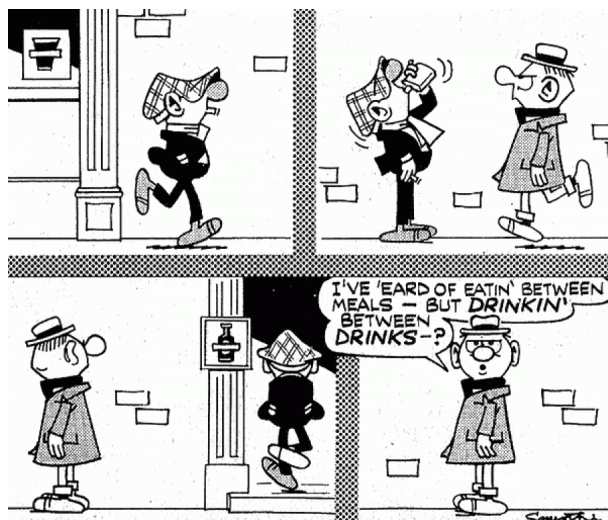


Figura 17. Tira de «Andy Capp», (1957) de Smythe

Pero si existe un personaje verdaderamente famoso en Gran Bretaña ese es el *James Bond* de Ian Fleming, surgido de la novela *Casino Royale* en 1953, quien más tarde, sin demasiados problemas, apareció en otros medios, tales como el cine o el cómic. En este último lo hacía en 1958 de la mano de Anthony Hearn y el dibujante John McLusky cuando «algún avisado editor del *Daily Express* decidió iniciar la adaptación de las novelas y relatos de Bond en formato de tira» (Guiral, 2007d: 149).

En los años sesenta del siglo XX las tiras de acción compartieron espacio en los diarios con aquellas de humor social, entre las que se encontraban dos ejemplos importantes, «Bristow» y «Fred Basset». «Bristow» (*Evening Standard*, 1962) de Frank Dickens es «una punzante sátira del mundo burocrático» (Guiral, 2007d: 152), donde se narra el día a día de Bristow. Mientras que, «Fred Basset» (*Daily Mail*, 1963), tira diaria de Alex Graham, narra la vida de un perro, Basset, que convive con un matrimonio prototípico y reflexiona sobre la estupidez humana.

En este estudio no podemos prescindir de «Tiffany Jones» (*Daily Sketch*, 1964), puesto que se trata de una tira diaria llevada a cabo por dos mujeres, Jenny Butterworth y Pat Tourret, que muestra «la nueva posición social de una mujer independiente, moderna y pretendidamente liberada» (Guiral, 2007d: 153) que, además, trabaja como agente secreto. En esa misma década, fruto de «reivindicaciones sociales y políticas» (Guiral, 2007d: 153),

surge el personaje de «Tommy Wack» (*Evenning Standard*, 1968) de Hugh Morren, uno de los operarios más famosos del cómic.



Figura 18. Tiras de «Tiffany Jones», (Daily Sketch, 1964) de Jenny Butterworth y Pat Turret

Cierran este periplo «Striker» (*The Sun*, 1985) y «Alex» (*London Daily News*, 1987), tiras que hacen referencia a dos temáticas populares en Gran Bretaña: el fútbol y los *yuppies*. «Striker», obra de Peter Nash, estaba protagonizada por Nick Jarvis, un futbolista. Mientras que, «Alex» (1987), obra de Russell Taylor y Charles Peattie, refleja los principios éticos y estéticos de los *yuppies* desde el humor y a través de la figura del protagonista, Alex Masterley, un banquero de la *City* de Londres, que sirve para mostrar la obsesión de algunas personas de la época por el estatus social y económico (Guiral, 2007d: 154).

#### 4.2.2 Revistas y publicaciones de cómic en Gran Bretaña

La primera referencia que se debe citar es *Ally Sloper's*, considerado el primer cómic británico y referencia de todas aquellas publicaciones posteriores del mismo género. Sin embargo, no fue hasta finales del XIX con la editorial Amalgamated Press de Alfred Harmsworth que se produjo un primer *boom* de estas publicaciones, conocido como «la revolución del medio penique» (Sabin, 2010: 18), que se basaba en lanzar cómics a mitad del precio normal. Un ejemplo de ello fue *Cómic Cuts*, lanzada en 1890 por Amalgamated Press.

La «revolución del medio penique», que en principio parecía ser el camino hacia el éxito, terminó por colapsar debido al exceso de títulos que replicaban el modelo de *Ally Sloper's* (Sabin, 2010: 19), sin demasiado cuidado ni gusto en muchos casos. A esta manera



de ahorrar le siguió otra con el mismo objetivo, la del material pirata de América. «Al principio, los cómics británicos robaron de publicaciones como *Life* y *Judge*, para más tarde hacer lo propio con las tiras de los periódicos dominicales» (Sabin, 2010: 19). Un método poco ortodoxo, pero con el que obtuvieron importantes beneficios, tanto para la industria del cómic británico como para sus creadores y lectores, dado que permitió «tener conocimiento de los personajes americanos como *Katzenjammer Kids* [...] y también abrió las puertas a la gran influencia artística americana» (Sabin, 2010: 19).

La tira británica, al margen de este éxito, también vivió momentos delicados cuando fue tachada de siniestra por algunos sectores de la sociedad y del Gobierno. Una vez más, la clase media atacaba «a esta nueva forma de entretenimiento de la clase obrera con el mismo vigor que lo habían hecho previamente con los *penny dreadful* [folletines truculentos] (a pesar del deseo de Harmsworth de que debían ser vistas con una luz diferente)» (Sabin, 2010: 19). Fueron acusadas de obstaculizar la alfabetización y de crear daños en la salud visual, añadiendo, además, prejuicios adicionales de clase al ser un tipo de publicación dirigida, principalmente, a la clase obrera (Sabin, 2010: 19). Una reacción que con el inicio de la Primera Guerra Mundial contribuiría a la «reorientación radical» (Sabin, 2010: 27) de la industria del cómic británico hacia el mercado infantil y juvenil, emergente en aquellos momentos. Una reorientación dentro del sector que aportó tanto ventajas como inconvenientes, ya que «el atractivo visual del cómic se incrementó: las ilustraciones se hicieron más simples, se prestó más atención al hacer las portadas para que se vieran más llamativas y se introdujo más color» (Sabin, 2010: 27). *Puck* sería el cómic británico que daría inicio al nacimiento de este tipo de cómic dirigido a niños.

La primera en trabajar en este nuevo nicho fue evidentemente Amalgamated Press. Una editorial que, después de haber alcanzado su posición dentro del sector gracias al cómic adulto, pasaba ahora a crear «una avalancha de títulos infantiles» (Sabin, 2010: 29), tales como *Happy Days* (1938). Sin embargo, no todo era prodigioso dentro de las publicaciones de Amalgamated, especialmente, en lo que se refiere a la construcción de viñetas e historietas, pues «estaban pasados de moda en el sentido de que continuaron imprimiendo leyendas debajo de las imágenes» (Sabin, 2010: 28). Aunque este aspecto tenía una razón de ser, se trataba de «una concesión para aquellos que continuaban quejándose de que los cómics eran

una amenaza para la alfabetización» (Sabin, 2010: 27). No obstante, el punto más desfavorable se hallaba en las condiciones de trabajo, puesto que los dibujantes y guionistas carecían de «voz, voto [o] [...] firma que les reconociera su trabajo ni, por supuesto, sus derechos» (Guiral, 2007c: 9).

Con la entrada en el período de Entreguerras asistimos a un crecimiento exponencial de las series de aventuras realistas en Gran Bretaña. En una primera fase, representada por la obra «Rob the Rover» (*Puck*, 1920) de Walter Booth, se observa una limitación en la acción y en el dramatismo y una construcción mediante pequeñas y regulares viñetas acompañadas por textos descriptivos colocados en la zona inferior y pobladas por personajes de cuerpo entero (Guiral, 2007b: 64). Para, progresivamente, llegar a una segunda fase encarnada por «The Road to Rome» o «White Cloud» de Reg Perrott donde se produce el gran cambio, principalmente, en el dinamismo y en la construcción de los planos y viñetas de los seriales, dado que «Perrot utilizaba ángulos cinematográficos, desechaba los marcos tradicionales de las viñetas y utilizaba el tamaño completo de la página (27 x 38 cm) para producir las escenas más espectaculares que se hubieran visto jamás en el cómic británico» según Holland (Guiral, 2007b: 64). Unas novedades que volvieron más atractivo al cómic de aventuras, el cual se afianzó dentro de las revistas como un elemento constituyente e imprescindible (Guiral, 2007b: 64). Tal fue su éxito que en torno a él surgieron nuevas editoriales como, por ejemplo, D.C. Thomson, que dio lugar a *The Dandy* (1937) y *The Beano* (1938), dos creaciones con un enfoque más fresco y definitorias de las «percepciones modernas sobre el cómic en este país» (Sabin, 2010: 28), pues eliminaron las leyendas bajo las viñetas y se concentraron en «mantener los diálogos dentro de los bocadillos. Este estilo le dio un enfoque menos estático a la representación, y abrió el camino para contar chistes de forma más fluida —el verdadero secreto del éxito del cómic» (Sabin, 2010: 28).

Los años cuarenta fueron una época de tranquilidad para la industria británica del cómic, no así para el país, con la Segunda Guerra Mundial, puesto que es un período durante el cual no tuvo serios competidores a los que hacer frente en el sector, ya que los cómics americanos no se distribuyeron de forma oficial<sup>33</sup> en el país hasta 1959, debido al «prejuicio

---

<sup>33</sup> Circunstancia que no significó que de manera clandestina no se colaran en el territorio, pues «una pequeña cantidad de cómics americanos encontraron su camino hacia el país, primeramente a través de los puertos,

que existía de Gran Bretaña contra la cultura americana, que pensaban que era vulgar, demasiado comercial y una “amenaza” para la superior cultura europea» (Sabin, 2010: 33). Superado el duro trance de la posguerra, el final de los cuarenta y los cincuenta vivieron uno de los episodios más relevantes para su historieta, la llegada de un conjunto de «jóvenes dibujantes procedentes del campo de la animación, donde el movimiento formaba parte intrínseca del oficio de animador» (Guiral, 2007b: 65), junto con el arribo de las «series de cómic norteamericanas como *Tarzán* y *Rip Kirby*, y de los primeros *comic-book* americanos» (Guiral, 2007b: 65). Unas creaciones que aportaban planos variados, mayor dramatismo y distintos puntos de vista que sacaban mayor rendimiento a la acción.

En estas mismas fechas apareció la serie de travesuras infantiles *Dennis the Menace* de David Law, *Daniel el travieso* para nosotros. Un «arte», este de la travesura infantil y el de la broma, al que autores como Ken Reid y Leo Baxendale supieron también sacar partido, ya que «clarificaron cuánto espacio había que dejar entre viñetas para maximizar el efecto en el cómic, y lo más importante, cuándo lanzar el golpe sorpresa» (Sabin, 2010: 32).

Paradójicamente, el principal lanzamiento de la década de los cincuenta, *Eagle* (1951), no vendría ni de D.C. Thomson ni tampoco de Amalgamated Press, sino de una editorial llamada Hulton Press. Un semanario donde se encontrarían series de aventuras y ciencia ficción tan notables como «Dan Dare: Pilot of the Future» de Frank Hampson.

El ocaso de los años cincuenta trajo consigo un «lento declive en las publicaciones de humor infantil y juvenil» (Sarto, 2007: 19), que se prolongaría en la década siguiente. Un descenso que, en parte, estuvo relacionado con el auge de la televisión y de otras formas de entretenimiento.

En la década de los sesenta la guerra entre editoriales y cómics siguió candente al igual que sus preocupaciones, con la única diferencia de que Amalgamated Press pasó a llamarse IPC (International Publishing Corporation). Una de estas preocupaciones se centraba en continuar perseverando en la búsqueda de lectores, en relación a la cual se

---

donde los barcos podían atracar y usaban los fardos de cómics como lastre; y a través de las bases militares americanas» (Sabin, 2010: 33). Una acción frecuente en la época que se repitió en otros países como, por ejemplo, España.

pusieron en marcha una serie de cambios sutiles que estas empresas creyeron que serían efectivos a la hora de atraer una mayor audiencia. Por ejemplo, incorporaron páginas de cartas de lectores, puzles, concursos o regalos (Sabin, 2010: 33). Pese a todo, muchos de estos cambios no fueron beneficiosos para los cómics en sí, ya que, al mismo tiempo, se estaba produciendo un empobrecimiento en la calidad de la escritura y del arte, pues «la frenética necesidad de respetar los plazos, y la habitual poco realista presión sobre los creadores por imitar el trabajo de personas como Reid y Baxendale, significó que la inmensa mayoría de tiras fueron poco originales y aburridas» (Sabin, 2010: 33). Una de las razones por las que esta industria empezó a perder empuje y ventas. Esa situación tan incierta empujó a los editores a pensar nuevos caminos para superar la coyuntura, que consistieron, básicamente, en relacionar los nuevos cómics con aquellos medios que estaban de moda y centrarse, fundamentalmente, en llegar a otras audiencias, tales como lectores adultos y adolescentes (Sabin, 2010: 132). La primera alternativa fue una solución más bien momentánea, mientras que la segunda supuso emprender un nuevo rumbo dentro de sus empresas enfocado a la creación de material más sofisticado.

Este replanteamiento de finales de los sesenta daría lugar en los setenta a tres publicaciones de éxito comercial sostenido: *2000AD* (IPC, 1977), *Deadline* (Tom Astor, 1988) y *Viz* (House of Viz, 1979). Unas revistas diseñadas para público más adulto que constituyeron «un campo de entrenamiento para nuevos guionistas y dibujantes» (Guiral, 2007b: 72) y que, además, estuvieron enérgicamente influidas por el movimiento punk, siendo *Viz* la que guardó una correspondencia más cercana con este tipo de sensibilidad y la que mejor lo replicó (Sabin, 2010: 146). Una revista que se forjó como título de humor adulto tendente a la brutalidad, a la violencia, a la ofensa y a la vulneración de todas aquellas nociones que estuvieran en relación con el buen gusto o la decencia, algo que en Gran Bretaña no se había visto ni siquiera con el *underground* (Sabin, 2010: 146).

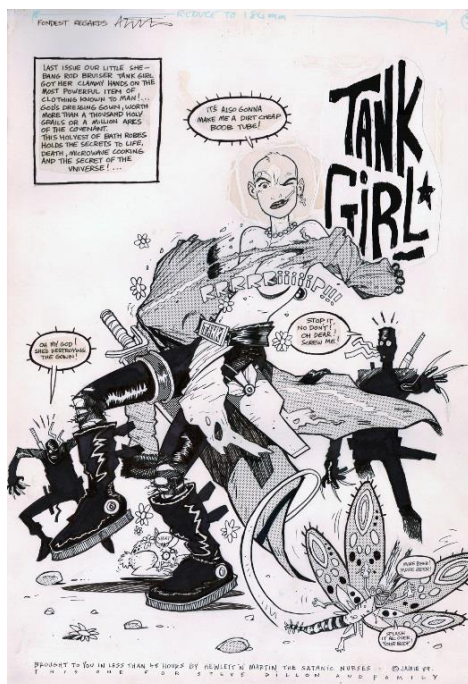


Figura 19. Página de «Tank Girl», (Deadline, n.º 6, 1989) de Alan Martin, y Jamie Hewlett

*Deadline* fue la que aportó uno de los personajes más conocidos de los setenta en Reino Unido: «Tank Girl» de Alan Martin y Jamie Hewett. Una protagonista fuerte de aspecto físico y actitud punk que permitió que se experimentase en el resto de series que se publicaban en la revista, ya que su éxito mantenía a esta a flote (Sabin, 2010: 144). Una protagonista peculiar y de carácter violento que logró interesar a las lectoras e, incluso, convertirse en referente de algunas de ellas, llegando a erigirse como mascota de varios grupos feministas y bandas de *riot grrrl*. Al margen de «Tank Girl», otra aportación significativa de esta revista estuvo en relación con *copyright*, puesto que permitió a sus autores mantener los derechos sobre sus trabajos y, no menos importante, contó con una proporción mucho más alta, con respecto al resto, de mujeres creadoras. Una situación que redundaría en beneficio de la propia revista, dado que «atraía a una mayor proporción de lectoras que cualquier otro en las estanterías (estimado en alrededor del veinticinco por ciento por los editores en 1989)» (Sabin, 2010: 144).

### 4.2.3 Cómic *underground* en Gran Bretaña

El movimiento *underground* inglés imitó en multitud de aspectos al estadounidense, puesto que «había sido importado a Inglaterra desde los inicios y, alegremente, consumido»<sup>34</sup> (Sabin, 2010: 107). No obstante, gradualmente fue desarrollando su propio *underground* e imprimiendo su esencia local, ya que la contracultura en Gran Bretaña se desarrolló de forma distinta a la norteamericana y sus preocupaciones igualmente fueron diferentes, incluso su mirada al pasado tuvo como referentes otros títulos, en este caso a *Film Fun*, *The Eagle* y *The Beano*.

Las publicaciones de *comix underground* británico más significativas fueron *It* y *Oz*, plagadas de trabajos de artistas como Robert Crumb, Gilbert Shelton o Richard Corben, pero también de creaciones de autores autóctonos, aunque de calidad dispar (Sabin, 2010: 110). Autores entre los que se encontraban Antonio Ghura y Mike Matthews, los equivalentes en Reino Unido a «los hombres salvajes» de Estados Unidos. Para Ghura, por ejemplo, «la violación, el incesto y la necrofilia eran temas adecuados para sus gags» (Sabin, 2010: 111). Mientras que el desenfreno de Matthews queda resumido en su obra *Napalm Kiss* (autopublicado, 1977).

Asimismo, estos «hombres salvajes» tuvieron su repercusión entre las autoras femeninas británicas, pues eran obras que nuevamente supuraban sexismo. Sin embargo, no se contó en este país con una escena tan organizada de mujeres como la de Estados Unidos, pero, aun así, «atendieron a los mismos dos propósitos de facilitar una plataforma para mujeres artistas y [crear] un lugar de reunión para discutir temas de las mujeres» (Sabin, 2010: 111). Desde esas plataformas y lugares de reunión brotaron publicaciones como *Heroine* de *Arts Lab* o *Sour Cream* de *Sour Cream*, ambas de 1978.

El *comix underground* británico fue menor comercialmente hablando que su homólogo estadounidense, pero no por ello menos importante, puesto que «dejó su marca, y durante algunos años por lo menos representaron una alternativa vibrante a la corriente principal» (Sabin, 2010: 116), lo que conllevó a que también tuvieran que enfrentarse a una

---

<sup>34</sup> «De hecho, ediciones piratas de los primeros títulos fueron publicadas, a veces antes de aparecer en los Estados Unidos. Crumb y Shelton fueron favoritos especiales» (Sabin, 2010: 107).

reacción violenta, impulsora del inicio de su declive, encabezada por la prensa y aderezada por una serie de condimentos entre los que estaban los prejuicios contra los americanos, pues, en esencia, era una creación importada de dicho país. Esta confrontación supuso un reforzamiento de las aduanas para mantener alejadas las importaciones de Estados Unidos y la quiebra de bastantes periódicos alternativos (Sabin, 2010: 116). Un declive casi tan traumático como el norteamericano.

## 4.3 CÓMIC FRANCÓFONO

### 4.3.1 El cómic franco-belga hasta la Segunda Guerra Mundial

Las primeras viñetas francófonas llegarían con el suizo Rodolphe Töpffer (1799-1846) y la incorporación de historias ilustradas con texto al pie de autores como Gustave Doré, Caran d'Ache, Cham o Nadar<sup>35</sup>. Un avance que desembocaría, a finales del XIX, en los relatos ilustrados y en las narraciones con viñetas dirigidas a niños y jóvenes. Sin duda, un hecho clave para la Historia del Cómic francés, puesto que «a partir de la popularidad de las revistas infantiles, la historieta empezó a situarse en el mercado franco-belga, aunque limitada en forma y contenido» (Guiral, 2007b: 31). La primera editorial que establece un punto de arranque, a partir del cual ya se puede hablar con mayor propiedad de tebeos, es Publications Offendsttat, aunque todavía con un tipo de historieta elemental que no conteía bocadillos y sí textos al pie de la imagen.

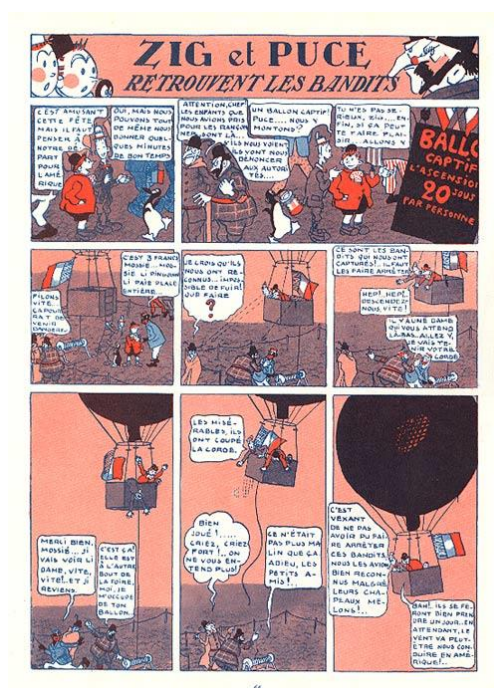


Figura 20. Página de Zig et Puce, (1925) de Saint-Ogan

<sup>35</sup> Unos artistas que sentaron «las bases técnicas y artísticas del medio, tanto en álbumes unitarios como en algunas revistas de ilustración o satíricas» (Guiral, 2007c: 23),



A estos primeros cimientos del cómic francófono se unieron en 1925 la llegada de nuevas técnicas<sup>36</sup>, propias del cómic moderno, proporcionadas por el joven dibujante Alain Saint-Ogan, creador de «Zig et Puce». Unas técnicas que, a pesar del éxito, el resto de los dibujantes tardarían en asumir para sus propias creaciones, pero que serían determinantes para la evolución «hacia una forma moderna de narración, integrando el texto y la imagen» (Groensteen, 2000, citado en Guiral, 2007c: 28).

La verdadera revolución de la historia en imágenes llegó en los años veinte gracias a Paul Winkler, quien incorporó de forma definitiva al entorno francófono los bocadillos en las viñetas y la temática y el grafismo realistas (Guiral, 2007b: 31). La creación de su agencia de distribución, Opera Mundi en 1928, fue crucial para esa transformación, puesto que importó material del *King Features Syndicate*, dando así a conocer las tiras norteamericanas de prensa en el mercado francés (Guiral, 2007d: 155). Al mismo tiempo, supo rentabilizar la producción autóctona, ya que «empezó a producir tiras propias para la prensa francesa, convirtiendo a Opera Mundi en la principal agencia de distribución de su país de adopción» (Guiral, 2007d: 155). Dos tiras autóctonas y reseñables, distribuidas por Opera Mundi, fueron: «Pitche» (1931) y «Profesor Nimbus» (1933).

A finales de esta década, en 1929, llegó uno de los personajes más conocidos de la Historia del Cómic, *Tintín*, obra de Georges Prosper Remi, apodado Hergé, dentro del suplemento infantil-juvenil *Le Petit Vingtième*<sup>37</sup> con el título: «Les Aventures de Tintin, reporter du Petit Vingtième, au pays des Soviets». Un personaje que no solo encandiló a los lectores, sino que se convirtió en escaparate del lenguaje del cómic moderno, al exponer un trazo más elaborado, otra forma de concebir el tiempo en la narración, una organización armoniosa entre las escenas de acción y las de información, y, sobre todo, una gran

---

<sup>36</sup> Técnicas que se centraban en colocar «textos complementarios al pie de las viñetas, incluyendo las filacterias o bocadillos; no se trata exactamente de una novedad en Francia, pero lo cierto es que «Zig et Puce» es la primera serie que asume esta técnica de forma regular. Su autor, además, desarrolla un grafismo situado entre la caricatura y la realidad, de línea concisa, clara, muy dinámica, con los fondos bien documentados y unos personajes muy expresivos; sí, estamos ante el predecesor directo de Hergé, la primera firma de la “línea clara”» (Guiral, 2007c: 28).

<sup>37</sup> No fue hasta la inmediata posguerra, 1946, cuando *Tintín* tendría su propia revista, *Le Journal de Tintín*, tras un acuerdo contractual entre Hergé y Raymond Leblanc, quien vio que era el mejor momento tanto para recuperar al personaje como a su autor, bastante denostado tras su colaboración como dibujante para el periódico *Le Soir*, diario de los ocupantes durante la guerra (Guiral, 2007c: 44).

exhaustividad a la hora de tratar la documentación para la historieta (Guiral, 2007c: 29). Un tratamiento que se ha denominado «línea clara» dentro de este mundo. Sin embargo, el semanario *Le Journal de Tintin* no solo publicó las aventuras de este reportero intrépido, sino también una gran variedad de series cómicas «en general de un humor más blanco, claramente menos “intenso” o “provocador” [...]. En suma, más didáctico y menos gamberro» (Guiral, 2007c: 45).



Figura 21. Portadas de *Le Petit Vingtième*, «Tintin», (n.º 21 y n.º 22, mayo, 1930) de Hergé



Figura 22. Página de *Le Journal de Spirou* (n.º 1, abril, 1938) de Rob-Vel

Los años treinta aportaron al mercado franco-belga *Le Journal de Spirou* (1938), otro de los referentes de la historieta francófona en cuanto a prensa infantil y juvenil se refiere. Creado por Rob-Vel (Robert Velter) y editado en Marcinelle dio lugar al personaje *Spirou*. Desde sus inicios apostó por una historieta contemporánea de narración dinámica donde tanto bocadillos como filacterias estuvieron incluidos (Guiral, 2007c: 35). *Le Journal de Spirou* marcó «el devenir del cómic humorístico no ya francófono, sino mundial, con series y autores de grafismos renovadores, con aventuras atentas a la estética contemporánea y con un extremo cuidado en el desarrollo de la narrativa»<sup>38</sup> (Guiral, 2007c: 37).

En esta misma década surgieron los *récits complets*<sup>39</sup>, unos cuadernos de historietas formados, en general, por «aventuras de un solo personaje o serie» (Guiral, 2007a: 50) y, a causa de la Segunda Guerra Mundial, compuestos por gran cantidad de material autóctono, debido a la dificultad de la llegada del material extranjero al país (Guiral, 2007a: 50). Los primeros RC<sup>40</sup> fueron publicados por la Société Anonyme Générale d'Édition (SAGE) «en colecciones tituladas *Appel de la jungle*, *Aventures et Mystère*, *Merveilleuse*, *Victoire o Nouvelle*» (Guiral, 2007a: 50).

#### **4.3.2 El cómic franco-belga después de la Segunda Guerra Mundial**

El estallido de la Segunda Guerra Mundial frenó este bullir creativo que empezaba a despegar<sup>41</sup>, puesto que la situación desencadenada, unida a la falta de materias primas para producir, provocó muchos problemas en las editoriales. Algunas, como Opera Mundi, redujeron cabeceras y se trasladaron a la zona francesa no ocupada, mientras que otras corrieron peor suerte, como los Offensttat, quienes fueron desposeídos de su editorial SPE por las leyes antisemitas (Guiral, 2007b: 32).

---

<sup>38</sup> Un tratamiento que es conocido como «Escuela de Marcinelle» (Guiral, 2007c: 37).

<sup>39</sup> Un formato que contenía episodios completos y series con la fórmula «continuará». Evitaban la miscelánea propia de las revistas y se presentaban o bien apaisados, conocidos como a *l'italienne*, o verticales, a *la française*, dependiendo de su origen (Guiral, 2007a: 47).

<sup>40</sup> Denominación abreviada de los *récits complets*.

<sup>41</sup> Una ralentización que no implicó la completa desaparición de la industria editorial, pues en la zona controlada por el Gobierno de Vichy se publicó la revista de historieta juvenil *Le Téméraire* (1943), «cabecera colaboracionista que transmite la ideología antisemita de los ocupantes, con páginas humorísticas, bélicas o aventureras» (Guiral, 2007b: 32).

Terminada la Segunda Guerra Mundial, con mucho trabajo y lentitud, el mundo se recompuso. En el campo editorial, hasta el estallido de la guerra, la historieta francófona se había alimentado, fundamentalmente, «de material norteamericano desde mediados de los treinta, o de series generalmente con un texto bajo la imagen» (Filippini, 1982b: 533). Pasada la contienda<sup>42</sup>, «los cómics, tanto los de carácter realista como los humorísticos, se encaminaron hacia su forma actual» (Filippini, 1982b: 533). La publicación que dio inicio a esta próspera nueva etapa<sup>43</sup> fue la serie de humor surrealista, en formato de tira diaria, *Monsieur Subito* (1946) de Rob-Vel.

En los años cuarenta los dibujantes y editores belgas «emprendieron paralela y conjuntamente, según los casos, una progresiva escalada hacia la popularidad internacional que registró logros decisivos en el terreno humorístico y que preparó el terreno para la renovación adulta iniciada en el ocaso de los años sesenta» (Filippini, 1982b: 533). *Vaillant*<sup>44</sup> fue una de esas revistas formulada para modernizar este tipo de publicaciones, ya que alternó «el dibujo naturalista con el humorístico, casi siempre con creadores autóctonos [...] [y defendiendo] valores de progreso: amor a la patria, solidaridad entre los pueblos, gusto por el trabajo, denuncia de cualquier tipo de superstición» (Guiral, 2007b: 32). Una de las historietas más famosas publicadas en esta revista fue «Tormenta sobre China» de Lécureux y Gillon, inspirada en la revolución comunista de Mao Zedong. Un año antes de *Vaillant*, *Coq Hardi*<sup>45</sup> (1944) «dio un fuerte impulso a la historieta de aventuras de corte clásico, con sagas ilustradas por, entre otros, Étienne le Ralic, Raymond Cazanave [...] o Kline» (Guiral, 2007b: 32). *Vaillant* y *Coq Hardi* significaron la apertura hacia un nuevo tipo de historieta de humor, la cual daba lugar a una espectacular escuela realista francófona.

En este fructífero contexto se produce, paradójicamente, un intento de control censor: la Ley n.º 49.946 del 16 de julio de 1949 que establecía una normativa más rígida y

---

<sup>42</sup> La Segunda Guerra Mundial benefició a los creadores franco-belgas, puesto que, ante la imposibilidad de la llegada de material norteamericano, los editores tuvieron que dejar las cabeceras en manos de autores autóctonos y esto hizo olvidar, en cierto modo, el material que provenía de Estados Unidos y así relanzar sus propias creaciones.

<sup>43</sup> Denominada Edad Dorada de los cómics de prensa franceses.

<sup>44</sup> «Emana de un grupo de la Resistencia Francesa y pertenece a la Union de la Jeneusse Républicaine de la France (UJRF), próxima al Partido Comunista» (Guiral, 2007b: 32).

<sup>45</sup> Su equipo contaba con un grupo bastante amplio de dibujantes franco-belgas coordinados por el Marijac, quien se encargaba de la mayoría de guiones de las historietas de la revista (Guiral, 2007b).

conservadora para las publicaciones infantiles y juveniles. Estaba alentada por dos frentes: el primero conformado por aquellos dibujantes franceses que «en un alarde de corporativismo [...] pretenden limitar las series de origen foráneo. Por otro lado, pedagogos, asociaciones familiares y otras instituciones biempensantes abogan por controlar los contenidos de las cabeceras infantiles y juveniles» (Guiral, 2007b: 32). Una ley que sentó precedente, puesto que dejó claro aquello que se podía publicar y lo que no<sup>46</sup> y que, como sucedió en Estados Unidos con el *Comics Code*, «directa o indirectamente, la creatividad fue, también en Francia, sesgada o, al menos, controlada y dirigida en aras de una moralina alimentada por miedos e inseguridades» (Guiral, 2007a: 53).

Los cincuenta trajeron al mundo del cómic franco-belga toda una serie de novedades; la primera a través del diario *France-Soir* con la invención de la tira vertical, un nuevo tipo atribuible solamente a Francia, «cuyas viñetas, que incluían un texto narrativo en la parte inferior, estaban dispuestas en vertical» (Guiral, 2007d: 156). En ellas se desarrollaron temáticas populares y se adaptaron novelas clásicas mediante un grafismo más académico y en buena parte deudor del realizado por autores como Alex Raymond u otros dibujantes norteamericanos. La siguiente consistió en la primera ruptura con la tradición, basada en la apertura de un nuevo *target* centrado entre los 14 y los 18 años, objetivo de *Pilote*, la nueva revista que aterrizaba en 1959 y que fue una pieza clave dentro del engranaje del cómic francófono al ayudar en la maduración de este<sup>47</sup>. Algunas de las series surgidas en esta revista hoy por hoy están consideradas como importantes ejemplos tebeísticos. Es el caso, por ejemplo, de las aventuras vividas por el pequeño galo de nombre «Astérix» (1959) de René Goscinny y Albert Uderzo, o «Águiles Talón» de Greg (1963), donde se ironiza y satiriza por medio de un personaje perteneciente a la clase intelectual francesa (Guiral, 2007c: 50).

Los formatos también sufrieron transformaciones en esta década. Los *récits complets* dejaron paso a los *petits formats*, «unas publicaciones en formato de bolsillo que se hicieron

---

<sup>46</sup> De hecho, se creó una comisión que tenía potestad para intervenir en cualquier momento haciendo recomendaciones, advertencias o requerimientos (Guiral, 2007a: 53).

<sup>47</sup> *Pilote* actuó como un paso intermedio entre las revistas infantiles y juveniles y las de adultos, donde autores francófonos ofrecieron series de «de humor y de aventuras, pero más ambiciosas en su forma y contenido para, poco a poco, ir creciendo con los lectores» (Guiral, 2007c: 47).

muy populares»<sup>48</sup> (Guiral, 2007a: 48) y que englobaban historietas «en las que destacan las aventuras de un personaje concreto, que suele dar nombre al PF [...], aventuras complementarias con otras series de tratamiento formal y contenidos similares y con secciones de pasatiempos y algún texto divulgativo» (Guiral, 2007a: 55). Los *petits formats* fueron destronados por nuevas publicaciones, hijas de la «adultización» a la que estaba siendo expuesto este medio, como, por ejemplo, *Pilote*.

La década de los sesenta trajo años de cambios y transformaciones, muchos de los cuales fueron debidos a Mayo del 68. Una de las afectadas por esos conflictos fue la revista *Pilote*, que desaparecerá del mercado durante las tres primeras semanas de junio<sup>49</sup>, tras las cuales volverá reformada, dando mayor libertad a sus autores, tanto en los guiones como en el grafismo, y dejando espacio para la política, la crítica, el horror y el sexo (Moliterni, 1982: 589).

En este período de efervescencia cultural, social y política en el mercado del cómic nacería el «nuevo género del cómic adulto en Francia, formalmente sofisticado y con una acentuada inspiración erótica» (Gubern, 1982: 645). Una nueva perspectiva que sacaba al cómic del «ghetto de la literatura infantil o de la subcultura plebeya» (Gubern, 1982: 645). Jean-Claude Forest fue el primero en sumergirse en esta corriente con su bella y desinhibida heroína «Barbarella» (*V Magazine*, 1962)<sup>50</sup>. Una corriente de erotismo femenino en cómic también explotada por Georges Pichard y Jacques Lob, creadores de heroínas peculiares.

También de este momento es *Hara-Kiri Hebdo* (1969)<sup>51</sup>, revista de línea editorial corrosiva con el poder y dura con los extremismos religiosos (Guiral, 2007b: 39) que, como todas las revistas para adultos anteriormente citadas, sirvió para desarrollar un tratamiento de

---

<sup>48</sup> Estaban claramente inspirados en el *tascabile* italiano por su formato bolsillo de 13 x 18 cm. Eran de fácil manejo y contenían un gran número de páginas por un precio bajo, lo que hizo que cosecharan un gran éxito. Además, al ser más pequeños que sus antecesores, pasaban más desapercibidos ante los censores (Guiral, 2007a: 55).

<sup>49</sup> Cuando sufre una grave rebelión dentro de sus filas, pues los autores expusieron que su libertad de expresión estaba siendo cercenada por los redactores jefe, Goscinny y Charlier. Resuelto el conflicto abierto en el seno de la revista, esta volvería totalmente renovada.

<sup>50</sup> Obra donde, según Gubern, es aunada la clásica aventura intergaláctica con la nueva desenvoltura erótica e hiperactividad sexual; mientras que su grafismo continuaba siendo más o menos tradicional (1982: 647).

<sup>51</sup> Que sería apartada del mercado por la censura a causa de una viñeta irónica sobre la muerte de De Gaulle, para volver más tarde con el conocido nombre de *Charlie Hebdo* (Guiral, 2007b: 39).

la historieta menos estereotipado y más intelectual, que fue derivando en «propuestas arriesgadas y experimentales, dirigidas a lectores con inquietudes culturales más ambiciosas» (Guiral, 2007a: 68).

Los setenta fueron ricos en nuevas publicaciones, especialmente, en aquellas que se encontraban relacionadas con los lectores adultos como, por ejemplo, *Charlie*, *L'Echo des Savanes*, *Circus*, *Métal Hurlant*, *Fluide Glacial* y *À Suivre*.



Figura 23. Portada de Ah! Nana (n.º 1, octubre, 1976) y Página de «Cellulite», (1972) Brétecher

*L'Echo des Savanes*<sup>52</sup>, por ejemplo, ideada en 1972 por Nikita Mandryka, Marcel Gotlib y Claire Brétecher, fue una revista donde se habló de sexo, política y libertad, fundamentalmente (Filippini, 1982b: 1031). Mientras que *Métal Hurlant* (1975) era un trimestral especializado en la ciencia-ficción y en el rock, llevado a cabo por *Les Humanoïdes Associés*, donde se encontraban autores como Dionnet, Farkas, Moebius o Druillet. Grupo que en 1976 crearía una «revista para mujeres hecha por mujeres y titulada *Ah! Nana*. En ella aparecían firmas de Chantal Montelier, Nicole Claveloux, Marie Noelle Pichard...» (Filippini, 1982b: 1033). *Ah! Nana*, en este estudio, es importante debido a que es otro

<sup>52</sup> Revista fruto de la llamada «diáspora de Pilote», aquel momento de los sesenta en el cual los dibujantes de la revista *Pilote* exigen más libertad a los directores, mientras que otros deciden probar suerte con la autoedición. Motivo por el cual *Pilote* aceleró su renovación y afianzamiento en el mercado.



ejemplo a tener en cuenta en relación con las producciones de cómics realizadas por mujeres, pues sirvió para aportar diversidad de género y de perspectivas a este sector. En ella, como afirma Pepe Gálvez, «hubo creación y hubo reivindicación de un espacio hasta entonces inexistente y ninguneado» (2007: 47). Entre las dibujantes de esta revista se encuentra Claire Brétecher, autora de la serie «Cellulite» (1969), donde crea «relatos impregnados de sarcasmo que inciden en la relectura anacrónica de los cuentos de hadas» (Guiral, 2007c: 50); Chantal Montellier con un «estilo narrativo que combina la frialdad gráfica y el distanciamiento, con el calor de la comprometida reivindicación feminista» (Gálvez, 2007: 47) y Annie Goetzinger, la cual «exhibiría su personalísimo estilo marcado por la sensualidad» (Gálvez, 2007: 47).

Otra revista reservada a los adultos de carácter provocador y jocoso fue *Fluide Glacial* (1975), fundada como mensual de humor por Gotlib, Alexis y Diamant, donde se publicaron series como «Superdupont» (1975), «Paracuellos» (1975) de Giménez o «Les Bidochon» (1979). Junto a ella, la rompedora *À Suivre* (1978) «asume que la historieta es un medio para adultos, y que ahora toca abordar obras de larga extensión, narraciones en blanco y negro libres de forma, contenido y paginación» (Guiral, 2007b: 48). En ella se publicaron obras de autores consagrados como «Ici Même» (Forest y Tardi), «Corto Maltés en Sibérie» (Hugo Pratt) o «H.P. et Giuseppe Bergman» (Manara).

El único sector que en los setenta vio mermar su popularidad fue el de las revistas juveniles, puesto que «desaparecen o sufren una peligrosa disminución en sus ventas como es el caso de *Tintín* y de *Spirou*» (Filippini, 1982b: 1035-1036).

Sin embargo, todo entró en declive cuando en los años ochenta llegó la crisis de la revista franco-belga, que convirtió a las cabeceras en «meros instrumentos de prepublicación de obras que, en todos los casos, acaban siendo editadas en álbum» (Guiral, 2007b: 49), lo que llevó a un desinterés por parte de la audiencia que llega, incluso, hasta nuestros días.



## 5 HISTORIA DEL CÓMIC EN ESPAÑA

---

### 5.1 LA HISTORIETA EN ESPAÑA HASTA LOS AÑOS TREINTA

La historieta aparece en España, como había sucedido en el resto de los países, a través de la prensa diaria, de los semanarios misceláneos y de la prensa satírica y de humor dirigida a los adultos, aunque de forma más tardía, eso sí, ya que los primeros datos de historietas españolas se fijan en 1857<sup>53</sup>. Una creación, en un principio, construida en base a narraciones de acciones cruciales secuenciales con textos al pie que, normalmente dialogados, con los primeros años del siglo XX se convirtieron en bocadillos donde se encerraban las conversaciones dando mayor eficacia a las viñetas<sup>54</sup>. Unas historietas que coparon las revistas dirigidas a los adultos, para luego, en los albores del siglo XX, tener en las infantiles su principal soporte. Muestras esenciales de estas revistas fueron *Dominguín* (1915), considerada como la primera revista española de tebeo, o *TBO* (1917), el paso definitivo de la revista de humor al tebeo para niños y un semanario que dio nombre a todas aquellas publicaciones españolas que contuvieron historietas durante buena parte del siglo XX.

Este tipo de publicación, «con el paso de los años, durante la década de 1920 y a inicios de los treinta, acabó por instalarse de pleno derecho en el mercado de la prensa española con una presencia importante» (Martín, 2011: 66), principalmente, auspiciada por el público infantil, lo que con el devenir de los años se descubriría como una desventaja por la infantilización desmedida de sus temáticas, relacionadas con las novelas folletinescas, las novelas de aventuras, el folclore popular o el humor. En estos primeros años veinte, la editorial que mejor supo rentabilizar esta creación fue El Gato Negro, futura Bruguera, con la publicación de revistas infantiles de contenido variado donde el tebeo solo era un elemento

---

<sup>53</sup> Fecha dada por Manuel Barrero en su artículo «Orígenes de la historieta española, 1857-1906» dentro de la revista *Arbor*, vol. 187, n.º extra-2, 2011.

<sup>54</sup> Se trató de un proceso que llevó su tiempo, especialmente en las historietas europeas de la prensa infantil. De hecho, dos de nuestras publicaciones cumbre, *Dominguín* y *TBO*, son realizadas siguiendo el esquema arcaizante compuesto por leyendas debajo de las viñetas.

más, como *Pulgarcito* (1921), que dio inicio a un aluvión de títulos donde el tebeo estaba presente.

Hasta ese momento, los primeros tebeos habían estado dirigidos a la infancia en general, pero en 1920 surgió el primer título enfocado, exclusivamente, a las niñas<sup>55</sup> y centrado en la temática sentimental, *BB*. Una publicación que fue sucedida por numerosos títulos provenientes de otras editoriales, tales como *La Nuri* (1925), dirigida por la gran ilustradora Lola Anglada.

## 5.2 LA HISTORIETA EN ESPAÑA HASTA LOS AÑOS CINCUENTA

### 5.2.1 La historieta durante la República

La proclamación de la II República el 14 de abril de 1931 trajo consigo un próspero escenario para el sector editorial, pues las mayores libertades que se disfrutaron durante ella propiciaron un florecimiento de nuevos títulos junto con una «rápida renovación de los géneros, en la variedad temática y en la apertura intelectual y moral» (Martín, 2011: 81). Esta modernización se reflejó, principalmente, en los títulos surgidos a partir de 1934, que se apartaron de las fórmulas compuestas por las leyendas bajo las viñetas y se dejaron influir por los esquemas llegados desde los tebeos de aventuras estadounidenses, donde la integración del bocadillo en la viñeta y la agilización de la dinámica narrativa eran los protagonistas (Martín, 2011: 81). Nuevas pautas que elevaron la calidad de las revistas de tebeo de la época, una muestra de ello fue *Pocholo* que, a partir de 1935,

se convirtió rápidamente en uno de los tebeos más populares y dejó atrás a los clásicos *TBO* y *Pulgarcito*, siendo el título decisivo para conocer y comprender la historieta española de los años treinta [...], ya que mostró amplitud de miras y dejó atrás los viejos modelos para aceptar nuevas ideas» (Martín, 2011: 84).

---

<sup>55</sup> Estos primeros tebeos dirigidos a las niñas no tenían un gran interés por llevar a cabo un cambio en la condición de estas, simplemente, se enfocaban en la explotación de un nuevo nicho de mercado. De hecho, el estallido de la guerra civil dejó a estas publicaciones sin continuidad, pues les faltó tiempo para hacerse un hueco entre el público. Como apunta Antonio Martín, «no es posible saber lo que habría ocurrido si no se hubiese producido el golpe de Estado de julio de 1936, pero es un hecho que la idea estaba en el aire y que los años treinta eran más adecuados para que fructificara al calor de los derechos que la mujer iba conquistando bajo el régimen republicano» (2011: 79).

Si bien el título más importante de la década de los treinta fue *Gente Menuda*, un suplemento infantil aparecido como encarte en *Blanco y Negro*. *TBO*, por el contrario, permaneció aferrado a los modelos tradicionales y se mostró reticente ante la integración de las innovaciones de los años treinta, de ahí que su apariencia resultara más arcaizante y menos atractiva para los lectores. Pese a todo, los años treinta comportaron «uno de los momentos más brillantes alcanzados en España por la prensa gráfica» (Martín, 2011: 90).

### 5.2.2 La historieta durante la Guerra Civil

Si algo caracterizó al sector editorial durante la Guerra Civil<sup>56</sup> fue el amplio despliegue propagandístico desatado, fruto de la radicalización política, que derivó en un auténtico conflicto paralelo al militar y llevó a una quiebra del desarrollo de la historieta. En el bando sublevado, los tebeos resurgieron conforme se iban afianzando en las distintas plazas y con un objetivo claro: la captación ideológica de los niños. Para ello, primero a través de las revistas *Flechas* (falangista, 1937) y *Pelayos* (carlista, 1937) y, posteriormente, con la unificación de estas en *Flechas y Pelayos* (1938) o con *La Ametralladora* (1937), revista de humor para adultos, se esforzaron en crear un efectivo instrumento de propaganda ideológica que lograra alienar a cuantos las leyeran, especialmente si se trataba de niños. Desde estas publicaciones, además, se contribuyó a la creación y difusión del negativo arquetipo del «rojo», personaje que concentraba todos los males de la II República. Esto explica por qué los planteamientos de las historietas quedaban en segundo plano, pues su importancia residía en que resultaran eficaces como panfletos de propaganda. Próximo al final de la guerra nace un tebeo que, sin embargo, se saldrá de estos objetivos ideológicos y se centrará en el divertimento de los niños, *Chicos* (1938), dirigido por Consuelo Gil.

---

<sup>56</sup> Para tener una visión más exhaustiva sobre las historietas que se produjeron en y sobre la Guerra Civil, ya fueran nacionales o internacionales, es importante citar aquí la obra de Michel Matly, *El cómic sobre la guerra civil* (Cátedra, 2018). Una estupenda herramienta historiográfica para entender el conflicto, la posterior dictadura e, incluso, la actualidad.



Figura 24. Página de Chicos, (n.º 138, octubre, 1940)

En el bando republicano, la propaganda ideológica se centralizó, fundamentalmente, en los periódicos, en los carteles, en los panfletos o en las ilustraciones, dejando a un lado a los tebeos que continuaron sirviendo como entretenimiento a los niños, salvo casos muy concretos, tales como *El Pionero* (Partido Comunista Vasco, 1937) o *El Pionero Rojo* (Juventud Comunista Ibérica, 1937), especialmente criticados por los propios pedagogos de la izquierda; el resto, aquellos pertenecientes a Bruguera, Buigas o Hispano Americana continuaron publicando el mismo contenido anterior a la contienda. A diferencia del bando sublevado, el final de la guerra tuvo grandes consecuencias para sus publicaciones, puesto que los recursos disminuyeron vertiginosamente llevando al cierre de las editoriales y quedando únicamente *El Gato Negro* en una lucha contracorriente. El golpe de gracia para estas publicaciones no llegó solo con la victoria del bando sublevado en 1939, sino también con la Ley de Prensa de 1938 promulgada por Serrano Suñer.

### 5.2.3 La historieta en los años de plomo del Franquismo (1939-1946)

Los años de plomo dentro del Franquismo estuvieron representados por el «autoconsumo cultural» (Vilches, 2018: 8), la grave escasez de papel y una economía devastada, lo que en el campo editorial quedó traducido en la creación de dos categorías de

publicaciones: las publicaciones periódicas y las publicaciones unitarias o folletos (Martín, 2011: 97). Pese a ello, la industria tuvo una gran demanda, ya que los lectores vieron en los tebeos un lugar de esparcimiento donde poder apartarse por unos instantes del clima de penuria que les había tocado vivir. De este modo, se dio lugar a una industria de proporciones considerables que satisfacía sin descanso a esa gran demanda con «revistas o cuadernillos impresos con técnicas deficientes y materiales baratos, fruto del esfuerzo de un sinnúmero de profesionales» (Vilches, 2018: 8), que se basaban en aventuras o humor. Bien es cierto que no todos los editores tuvieron la misma facilidad para editar sus publicaciones, ya que aquellos no pertenecientes al bando sublevado, aparte de estar obligados a renovar sus permisos en cada uno de sus nuevos números y tener menos accesibilidad al papel, estuvieron más vigilados por la censura, fue el caso de Bruguera<sup>57</sup>, Toray, Editorial Valenciana, Buigas e Hispano Americana, generadoras de un frágil tejido industrial que sobrevivió a los embistes de distintas épocas y únicas en encontrar la forma de llevar a cabo sus publicaciones con bastante picaresca. Todas ellas acabaron por orientarse, durante aquellos años, hacia la edición de cuadernos de historietas hasta la llegada de tiempos más tranquilos, con lanzamientos tan conocidos como *Roberto Alcázar y Pedrín* (1941) o *El Guerrero del Antifaz* (1943). Mientras que los editores afines al Régimen continuaron imprimiendo *Flechas* y *Pelayos* o *Chicos*.

Esos mismos años cuarenta trajeron la anulación de la coeducación impulsada por la II República, lo que en la práctica se traducía como una vuelta a la separación por sexos, no solo en las aulas, sino también en las publicaciones. Ejemplo de ello es *Mis Chicas* (1941) y el alud de tebeos de temática sentimental que llegó a continuación, entre los que se hallaban las colecciones de *Tulipán* o *Azucena*. Unos cuadernos que

difundían una imagen femenina discriminadora, que relegaba a la futura mujer a la cocina y [a] la maternidad o bien le ofrecía un mundo irreal de fantasía que pretendía trascender la dura realidad de la posguerra con una falsa solución que fijaba el máximo objetivo en la obtención del amor (Martín, 2011: 109).

---

<sup>57</sup> Anteriormente conocida como El Gato Negro, editorial que cambió su nombre para evitar las represalias tras la Guerra Civil al tener su sede en Barcelona y al haber producido para el bando republicano.

Revistas que no cambiarían en demasía sus esquemas a lo largo de toda la década y solo en los cincuenta se volvieron algo menos moralistas.

#### **5.2.4 La edad dorada de la historieta española (1951-1963)**

El paso a los años cincuenta estuvo marcado por la creación en 1951 del Ministerio de Información y Turismo y por el cambio en la política que regulaba las publicaciones periódicas y sus permisos, pues se concedió «la posibilidad de aparecer como “publicación periódica” tanto a las nuevas cabeceras que lo solicitaran como a las que llevaban años apareciendo como “folletos”» (Guiral, 2007c: 118). Un paso crucial para la evolución de nuestros tebeos, la estabilización del mercado y un impulso para la eclosión de nuevos títulos donde el trabajo de la Editorial Bruguera fue relevante y constante a través de sus conocidos *Pulgarcito*, *El DDT contra las penas* o sus nuevos títulos, como *El Cachorro* (1951) o *El Capitán Trueno* (1956), dos indiscutibles éxitos. Unas cabeceras que muestran los dos tipos de publicaciones que monopolizaron el mercado:

la revista de contenido variado, volcada casi en su totalidad hacia la historieta de humor, y el cuaderno de aventuras protagonizado por un personaje fijo, que va a conocer una popularidad enorme antes de desaparecer casi por completo a partir de 1965 (Porcel, 2011: 130).

No en vano, este período se considera el más prolífico por la ingente cantidad de nuevos títulos aparecidos, de ahí que se conozca a esta etapa como la edad dorada de la historieta española (1951-1963), aunque algunos autores, como Daniel Ausente (2018a: 18), solo la circunscribe al número de ventas y de títulos, no así a la calidad material de sus producciones ni de sus argumentos.

Pese a todo, esa relajación en la política de publicaciones tan solo duró un breve espacio de tiempo, pues ya en enero de 1952 se comienza la redacción de una normativa enfocada a la regulación de las revistas o cuadernos dirigidos al público infantil y juvenil, que afectó directamente a los tebeos y que se concreta en un nuevo decreto en 1955. En este nuevo reglamento se «limitaban los contenidos y establecían tres categorías: publicaciones infantiles para ambos sexos, juveniles para chicos y juveniles para chicas» (Vilches,

2018: 10) y, además, quedaba limitada «cualquier crítica a las instituciones y cualquier trama que ponga en cuestión al estado o los dogmas de la doctrina católica» (Vilches, 2018: 11).

### **5.3 LA HISTORIETA EN ESPAÑA DURANTE LOS AÑOS SESENTA**

Los años sesenta estuvieron caracterizados por el auge de las agencias, empresas que empezaron a proliferar hacia 1955 a consecuencia de la situación que atravesaba nuestro país, pues el mercado nacional del desarrollismo económico franquista seguía siendo bastante rígido y adolecía de falta de perspectivas. Circunstancia a la que se sumó la intensa actividad profesional y la llegada de una nueva generación de dibujantes, aparte de la desaparición del cuaderno de aventuras apaisado en 1963, la rápida expansión de nuevos valores e intereses por medio de la televisión, la obsolescencia de los esquemas de tebeo, la férrea censura impuesta sobre este y el páramo en que se había convertido el paisaje editorial español, pues los quioscos se encontraban conquistados por los títulos de Bruguera. Factores que resultaron ser los responsables de generar un momento propicio para mirar más allá de nuestras fronteras: a los mercados británico, francés, italiano, belga, americano e, incluso, escandinavo, en busca de mejores salidas laborales. El puente de unión entre esos mercados y nuestros dibujantes fueron esas agencias, las cuales pronto se percataron de los beneficios que el trabajo con el extranjero les podía reportar. Las agencias y su trabajo para el extranjero se erigieron como la mejor salida laboral para esa nueva generación de jóvenes dibujantes que, en esos años, se incorporaba al sector, primero porque multitud de ellas actuaron como verdaderas escuelas de formación para muchos de estos jóvenes historietistas; segundo porque les aseguraba un trabajo más fijo y mejor remunerado que aquel ofrecido por los editores españoles; y tercero porque en muchos casos entrar a formar parte de las editoriales españolas era una ardua tarea, pues estas solían tener sus plantillas completas y cerradas desde hacía años, lo que imposibilitaba la incorporación de nuevos trabajadores. En consecuencia, las agencias se presentaron como una de las pocas opciones viables para los nuevos dibujantes, guionistas y demás trabajadores del tebeo.

Desde los años sesenta, y hasta bien entrados los setenta, hubo en activo un importante número de agencias, entre las que se encontraron Creaciones Ilustradas, Ibergraf, Bardon Art

o Selecciones Ilustradas, a través de las que se importaron tanto historietas caricaturescas como realistas, con un alto porcentaje de historieta sentimental.

El sistema de producción es siempre el mismo. Los guiones, destinados a ser publicados en forma de revista o novelita gráfica, llegan al dibujante con corto plazo de entrega y se ciñen a estereotipos y pautas muy concretas, repetidas hasta la saciedad para un lector que adora la certeza que la iteración proporciona. Forzosamente neutros, pues han de resultar válidos en los distintos entornos sociales de los países en que se comercialicen, se trata invariablemente de historietas de género: episodios ambientados en la Segunda Guerra Mundial, insulsos romances – que en el caso de Bruguera son publicados previamente en España en su cabecera *Sissi* (1958) –o páginas policiales y del oeste, generalmente monocordes, faltas de vida y visualmente adocenadas (Porcel, 2011: 154).

El mercado agencial también contó con numerosas sombras, pese a haberse presentado como una beneficiosa salida laboral de interesantes ingresos a corto plazo para la industria historietística y como una posibilidad de reconocimiento internacional (Alary, 2011: 245), pues cuando comenzó a perder impulso dejó a muchos dibujantes sin futuro y enclavados en la miseria, ya que multitud de ellos habían dedicado su vida profesional a estas creaciones de importación, lo que conllevó a una despersonalización de estilos y a una copia infinita y reiterativa de modelos y grafismos impuestos, dificultando el cultivo de un lenguaje propio y el tránsito hacia otro tipo de creaciones, plataformas y salidas profesionales. Pese a todo, hubo cierto número de autores y autoras que supieron aprovechar lo que les ofreció el trabajo de agencia (tales como contactos con lenguajes, grafismos, modos de narrar y tendencias novedosas) y, llegado el momento, consiguieron aplicarlo en lo que se convertiría en el cómic de autor.

Ese mercado agencial implicó, asimismo, una salida al letargo económico, pero también cultural, que se vivió en España en los años sesenta. La caída del tebeo de aventuras y la lucha que se inició contra la mediocridad y la autarquía imperantes sentaron las bases de un nuevo período, donde las ansias de libertad y de experimentación fueron protagonistas. Focos como Barcelona se mostraron interesados por lo que sucedía en Europa y Estados Unidos a nivel social y cultural, no olvidemos que estamos en la década de Mayo del 68. Por



otro lado, la valoración del cómic también sufrió algunas modificaciones importantes. «La idea de que el cómic no es una subcultura, sino que en él se pueden llegar a realizar obras tan importantes como en cualquiera de las otras artes, calará profundamente entre las nuevas generaciones de intelectuales» (Riera, 2018: 45) y, por ende, de los dibujantes.

El ocaso del cuaderno apaisado hacia 1963 trajo consigo el auge del formato vertical, compuesto por historietas de géneros como el bélico, el romántico, el *western* o el policíaco, cuya importancia residió en suponer un paso intermedio hacia las publicaciones dirigidas a adultos, ya que en sus portadas el epígrafe «novela gráfica para adultos» permitió a los editores «eludir la severa legislación que pesaba sobre las publicaciones infantiles y juveniles y llamar la atención de un posible nuevo público consumidor» (Guiral, 2007a: 160), aunque su contenido, en un inicio, siguió siendo meramente juvenil. El siguiente paso hacia la producción de contenido de cómic para adultos se asoció a la aprobación de una nueva ley en relación con la prensa, la conocida como Ley Fraga de 1966 que, aunque mantuvo la censura previa hacia las publicaciones infantiles y juveniles, derogó la revisión previa de todas las publicaciones, hecho que, sin embargo, no significó la obtención de la libertad absoluta de expresión, cuestión que se demoraría, al menos, hasta la llegada de la democracia.

La primera publicación de cómic que logró revelarse como una producción para público más adulto fue *Dossier Negro* (1968) seguida por *Delta 99*, cabecera de ciencia ficción que en 1968 «supone el primer paso para la implantación de una historieta realmente adulta en España» (Guiral, 2007b: 103) y de *Trinca* (1970), revista de Doncel, editorial relacionada con el Movimiento Nacional, que consiguió ser otra importante renovadora de nuestro panorama historietístico que, sin ánimo propagandístico, sirvió para dar «carta de naturaleza a la historieta de autor» (Porcel, 2011: 157).

Como ya sucediese en los primeros años del siglo XX dentro de la historieta, las revistas satíricas volvieron a ser relevantes para la modernización del medio y la creación de un nicho de público más adulto. En ellas aparecieron tanto viñetas como páginas enteras de cómic que sirvieron para agitar «el panorama sociopolítico de su época, y forzarán los límites de la libertad de expresión» (Vilches, 2018: 13), dando así cabida a nuevas propuestas, géneros, estilos, tendencias, dibujantes y guionistas. Algunas de las más conocidas fueron

*Hermano Lobo* (1972-1976), *Barrabás* (1972-1977), *El Pápus* (1973-1982), *Por Favor* (1974-1978) y *El Jueves* (1977-).

## **5.4 LA HISTORIETA EN ESPAÑA A INICIOS DE LOS AÑOS SETENTA**

### **5.4.1 Primeras revistas adultas en España**

La llegada de los setenta a nuestro país supuso un cambio social radical que estuvo acompañado por unos planes de desarrollo, impulsados en los sesenta, que comenzaban a estabilizar el país. A esto se sumó una mejora de las infraestructuras y un alejamiento progresivo de las consecuencias vividas durante la posguerra. Por otro lado, se dio un crecimiento importante del turismo, que no solo dejó ver cómo se vivía en otros países y llevar a cabo intercambios culturales, sino que también permitió una entrada en contacto con las revistas contraculturales americanas y europeas, factor importante para el consiguiente desarrollo de este tipo de creación en España.

La nueva historieta que comienza a fraguarse en los albores de los setenta no fue una adaptación a los nuevos tiempos de las formas y géneros tradicionales, sino una ruptura con todos los productos anteriores. No en vano, como apunta Altarriba, «las nuevas orientaciones de la historieta empiezan a elaborarse desde los aledaños de la industria instituida y sus creadores aparecen como nuevos valores o bien se encuentran trabajando para el extranjero a través de las agencias» (Altarriba, 2001: 312). Es decir, la historieta que nace en los setenta es fruto de la fractura con las publicaciones infantiles y juveniles y de la adultización del medio. Sin embargo, esta nueva historieta, a pesar de su modernización, no llegará a las cotas de ventas logradas por el tebeo en décadas anteriores, aunque su importancia y sus características marcaron de manera significativa el devenir de la industria editorial y sus ecos, aún en muchos casos, se sienten en la actualidad.

El núcleo de esta nueva historieta, como no podía ser de otro modo, nace de la reclamación de una mayor libertad de expresión y de la adhesión a una nueva forma de hacer tebeos llegada desde Europa y América, basada en «un tratamiento diferente de la viñeta, destinada ahora a satisfacer los gustos de lectores adultos con productos de gran calidad plástica y con mayores exigencias narrativas» (Altarriba, 2001: 314). Una historieta que pasó

a denominarse cómic para despojarse de todas aquellas connotaciones negativas que pesaban sobre ella y que experimentó una renovación sin precedentes debido al bullir creativo y editorial generado, dando lugar a obras adultas de toda clase y a un fenómeno denominado *boom* del cómic adulto que, aunque llegaba a España con retraso, fue eficaz para hacer tambalear los cimientos de un Régimen moribundo. Esta eclosión de publicaciones dio lugar a una etapa esencial dentro del cómic español, pero también a un panorama complejo, pues «en muy poco tiempo se entremezclan una gran diversidad de propuestas y proyectos, así como varias corrientes estilísticas diferentes. [...] Una explosión de papel y tinta que renovó por completo el panorama del cómic español» (Vilches, 2018: 8), pero que, pese a todo, fue efímera, pues para los noventa su auge se había desvanecido a consecuencia de, entre muchos otros factores, la inestabilidad de su industria y del mercado.

En ese asentamiento y adultización del medio fueron igualmente relevantes las revistas de terror, unos magazines en blanco y negro llegados de la editorial Warren a través de Íbero Mundial Ediciones, con títulos tan conocidos como *Vampirella* (1974). En ellos los dibujantes españoles encontraron

un espacio abierto a la experimentación, que además de exigir un alto nivel de dedicación y calidad les permitía crecer como profesionales, hasta el punto de que muchos de ellos serían la punta de lanza del *boom* de la historieta de autor para adultos iniciado en 1979 (Guiral, 2011: 188).



Figura 25. Portada de Vampirella, (1974)

*Drácula* (1971) fue otro de los títulos de máxima importancia dentro de ese proceso de redirección hacia el público adulto. Publicada por la editorial Buru Lan, combinó en sus páginas tanto contenido foráneo perteneciente al *fumetto* italiano o a tiras británicas y americanas como producción autóctona concentrada en la denuncia social y política. *Drácula* fue, sin duda, un decisivo paso intermedio para el surgimiento, en esos años setenta, del cómic comprometido al ser pionero en esa toma de conciencia social y política a través de la viñeta.

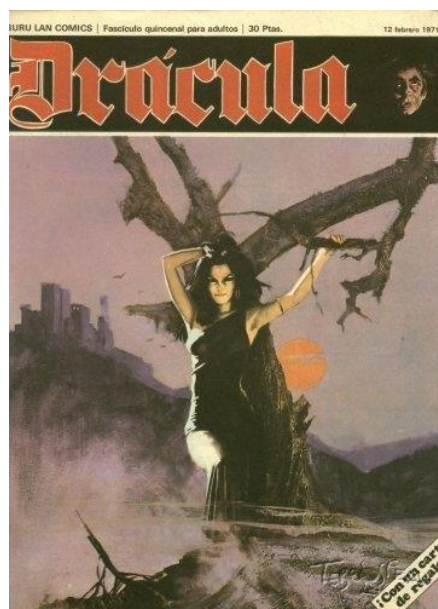


Figura 26. Portada de *Drácula*, (febrero, 1971)

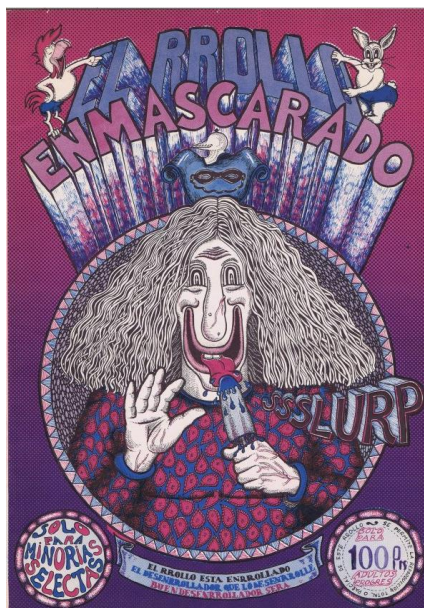
Esta historieta, como observaremos en algunas de las obras pertenecientes al objeto de estudio, fue un espacio con grandes posibilidades documentales, ya que en ella se recrearon escenarios y sucesos reales, siempre a través del filtro de su autor, en los cuales llegaba a ser posible «reconocer los barrios, los locales, los tipos sociales y hasta los personajes reales que viven en el mundo que se pretende representar» (Altarriba, 2001: 331). Unos mundos que, incluso, escenificando lugares exóticos y evasivos estuvieron atravesados por la reflexión crítica, la denuncia social o política y la señalización de los defectos y vicios de un sistema y un presente reprobables. Coyuntura que se tradujo en visiones, guiones y narraciones más complejos y plurales, dejando a un lado esas tramas tan lineales que habían sido la base de los tebeos anteriores.

Los argumentos de este cómic de autor tomaron forma de relato corto, un patrón que los autores habían adoptado del modo de trabajar dentro de las agencias o de los fanzines, lo que a su vez estaba estrechamente relacionado con la inestabilidad del mercado en nuestro país, que convertía el mantenimiento de las series e, incluso, el de las propias revistas en un trabajo complicado. Esto imposibilitó tanto la creación de tramas largas como la construcción de numerosos niveles narrativos o de personajes con gran carga psicológica. Los argumentos, por esta razón, se centraron en el tratamiento de hechos o sucesos más concretos y excepcionales, en lugar de en aventuras salpicadas de peripecias y acontecimientos. Por ello, la historieta de ese momento no practicará «el relato extenso sino el intenso, se mueve mejor en la profundidad que en el desarrollo, [y] se preocupa más de la composición de espacios que de la articulación de tiempos» (Altarriba, 2001: 328). Pese a todo, este tipo de características estarán siempre supeditadas al autor en concreto, como los estilos gráficos, que una vez superada la homogenización a la cual los sometió el trabajo de agencia, cada uno desarrolló su propio trazo, llegando, incluso, a tener un tipo de estilo distinto para cada historieta. En cuanto a los personajes, se debe señalar que estaban contruidos con una gran complejidad, lo que los hacía distintos era esa búsqueda de complicidad con el lector, a través de un segundo nivel de lectura basado en códigos compartidos.

El primer foco donde estas características empezaron a tomar forma de historieta fue Barcelona, puesto que, a finales de los años sesenta, dentro de la península era la ciudad más moderna y cosmopolita junto con el área donde comenzaba a darse cita un considerable número de dibujantes y guionistas con gustos, expectativas e intereses afines. Artistas tan relevantes como Nazario, Ceesepe u Ouka Lele se trasladaron a este lugar atraídos por los ecos de modernidad, circunstancia que explicaría que fuera a través de esta ciudad por donde se filtrara el *comix underground* a nuestro país.

El *comix underground* fue una «gran influencia para dotar de un lenguaje gráfico y literario adulto y de clara índole social» (Guiral, 2011: 190) a nuestros cómics, en los que se daría lugar a la versión española del *comix underground* a partir de 1973 con la salida de la primera publicación alternativa española, *El Rollo Enmascarado*. Una revista donde autores como Nazario, los hermanos Farriol, Max, Mariscal, Pàmies, Isa Feu o Roger quisieron «contar sus propias historias sin trabas, narrar con humor aquello que vivían y que pasaba en

la calle y exponer con entera libertad sus historietas provocadoras, críticas o sarcásticas, sin atender a presiones editoriales o comerciales» (Guiral, 2011: 190).



*Figura 27. Portada de El Rollo Enmascarado, (1973)*

Sin embargo, el *underground* español no llegó a ser idéntico al americano, puesto que tuvo que amoldarse a la situación del país, teniendo que olvidarse de la distribución editorial legal y optar por aquella clandestina, pues la censura no les dejó más alternativa, al contrario que el *underground* americano, que elegía esa vía como acción reivindicativa y revulsiva. Como resume Messa,

los dibujantes españoles eran marginales porque no les quedaba otra, ya que no había editor que quisiera publicar sus dibujos. Los autores *underground* en realidad no querían serlo, sino que los hicieron, por fuerza. Les gustaba dibujar y disfrutaban inventándose historietas costumbristas sobre las cosas que veían en su día a día: violencia, sexo, música y drogas. Por tanto, no dibujaban por agradar al público, ni pensando en hacerse famosos, sino para sentirse satisfechos con ellos mismos (2018: 98).

El año siguiente, 1974, también fue relevante, pues se publicaron dos revistas, *Star* y *Ajoblanco*, que pronto se convirtieron en publicaciones clave de la época. En nuestro caso, la más significativa es *Star*, ya que se presentó como una revista de cómics en su totalidad,

además de con una sección de música y otra de relato corto; mientras que *Ajoblanco* se dedicó a la literatura marginal. No obstante, el desembarco real de la historieta adulta de autoría española no llegaría hasta años después, concretamente, en 1978 a través de revistas como *1984*, *El Víbora*, *Cimoc* o *Cairo* (Guiral, 2011: 183).



Figura 28. Portada de *Star*, (n.º 1, 1974) y portada de *Ajoblanco*, (n.º 1, octubre, 1974)

## 5.5 LA HISTORIETA EN ESPAÑA DESDE 1975 HASTA EL FIN DE LOS AÑOS OCHENTA

La muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975 significó para la gran parte de la sociedad española la salida de un mundo gris en el que hasta entonces había sido obligada a vivir, además de una «oportunidad para abrirse hacia el exterior y conseguir un país más tolerante» (Messa, 2018: 110). Ese cambio, sin embargo, no empezó a ser efectivo (en el ámbito de las publicaciones) hasta un par de años más tarde, cuando el Real Decreto Ley del 1 de abril de 1977 marcó el fin de la censura. No obstante, la desaparición de la censura no significó que la administración dejara de vigilar las publicaciones ni que los autores dejaran de autocensurarse a sí mismos, ya que algunos de ellos siguieron recibiendo multas y sanciones ya en plena democracia.



El año 1975 no solamente fue importante por la muerte del dictador, sino también porque se dio lugar a la reedición de una publicación que había sido crucial para el desarrollo del cómic alternativo en España: *El Rollo Enmascarado* resurgía, gracias a Producciones Editoriales, saliendo a la venta con el título *El Rollo* y conteniendo los otros dos tebeos realizados hasta el momento por el grupo, *Catalina* y *Paupérrimus Comix*. Unos años más tarde, *El Rollo Enmascarado* pasó a ser una revista periódica de cómics, antecedente directo de *El Víbora*, llamada *Los tebeos del Rollo*, a través de la que saldrían a la venta los números de *Carajillo Vacilón* (1976), *El sidecar* (1977) o *A la calle* (1977), en los cuales participó Isa Feu con algunas historietas como «Paseo» para *El Sidecar* o «La Pastora Becássine» en *A la calle*. De forma paralela a esta contribución con *Los tebeos del Rollo*, Isa Feu, acompañada por Roger, publicó *Picadura Selecta* en octubre de 1976, un cómic inmenso formado por noventa y seis páginas donde colaboraron autores tan destacados del *underground* español como Max, Pàmies o Martí.

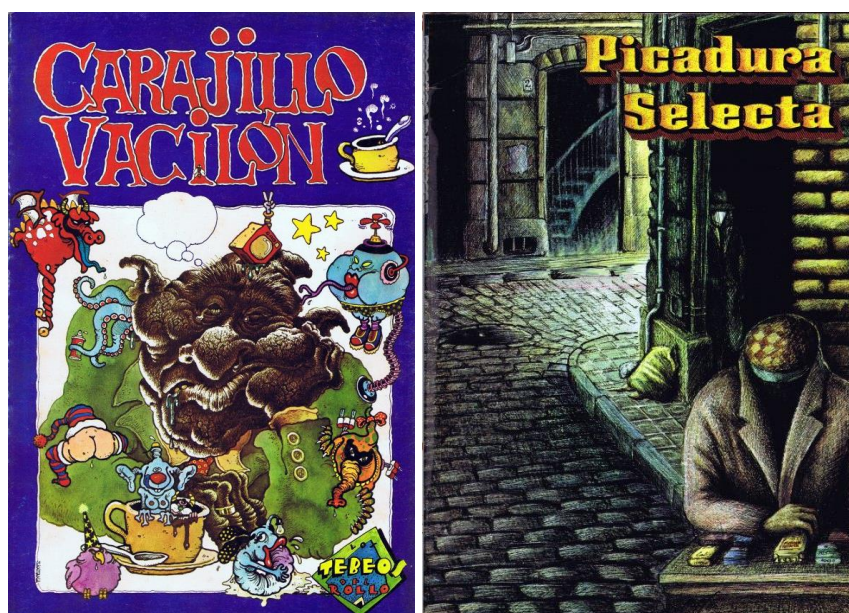


Figura 29. Portada de Carajillo Vacilón, (1976) y portada de Picadura Selecta, (1976)

A lo largo de estos años se ha podido comprobar cómo los dibujantes activos en los setenta, cada vez más, se iban volcando en la creación de material propio donde predominase aquello que les preocupaba y donde ellos pudieran tener el control absoluto, mientras el material por encargo les continuaba ayudando a sobrevivir. De estos primeros experimentos de publicación de material propio en su país de origen surgió lo que se denomina hoy



historieta autoral o cómic de autor español. Una creación que no obligaba a sus autores a renunciar a los derechos de autor ni a sus originales, ya que les daba la posibilidad de volcar en sus viñetas todo aquello que les interesaba o preocupaba y que nunca antes habían podido narrar y, en algunos casos muy excepcionales, incluso, les permitió lograr el dinero suficiente para su propia supervivencia.

Producto de esa historieta autoral española fue también *Butifarra!*, la revista referente en historieta social española. Una publicación surgida en 1975 que se vio obligada a «ser confeccionada con escasos medios y [a] ser distribuida de forma semiclandestina en el cinturón industrial de Barcelona» (Guiral, 2011: 190), porque el dictador aún se mantenía con vida y con él todos los mecanismos de censura de su Régimen. *Butifarra!*, obra del colectivo del mismo nombre, no fue pensada desde la perspectiva *underground*, no obstante, como apunta Messa, «estéticamente sí lo era, al igual que su forma de distribución, y por eso acabó siendo considerada como tal» (Messa, 2018: 116-117). Sin embargo, su motivación surgió, en esta primera etapa que va desde el 15 de junio de 1975 hasta 1977, de las luchas vecinales y de la denuncia de los abusos perpetrados por los ayuntamientos y demás instituciones públicas y privadas sobre la periferia de Barcelona, hogar de gran parte de los obreros. Mediante el uso del humor, el sarcasmo, la ironía y la crítica, los autores de *Butifarra!*, en esta primera época, crearon un sinfín de historietas que se movieron en temáticas relacionadas con «la represión política, la democracia y la precariedad laboral [...]». También se realizaron monográficos, como el de las primeras elecciones democráticas y el del feminismo» (Messa, 2018: 117). En su segunda etapa, la cual comienza en 1977 y termina en 1979, *Butifarra!* se volvió más política y menos clandestina, pues empezó a ser publicada por Iniciativas Editoriales, acción que mejoró la distribución y las ventas. El objetivo de esta etapa consistió en erigirse como una herramienta útil para las clases trabajadoras, a través de la cual poner al día, con humor, a estas de la actualidad política y social que más les concernía. Para terminar, *Butifarra!* ofreció algo de suma importancia, no solo al cómic del momento, sino también para esta investigación: el hecho de que, dentro de esas historietas, gráficamente realistas e ideológicamente progresistas, emergiese un importante trabajo gráfico realizado por mujeres dibujantes, entre las cuales se encontraban Marika Vila o Montse Clavé, con historietas tan reveladoras como «Las hijas bien educadas. Guía práctica

para el uso de las hijas en la familia»<sup>58</sup> de la segunda o «Guarderías... (privilegio de minorías)»<sup>59</sup> de Marika Vila.

La denuncia política y social a través de historietas no estuvo restringida únicamente a la revista *Butifarra!*, sino que hubo otras publicaciones dedicadas a explotarla como, por ejemplo, *Trocha* (1977)<sup>60</sup>, iniciativa de otro grupo de dibujantes llamado Colectivo de la Historieta, el cual tenía también el objetivo de mostrar a través de sus viñetas

ese cómic más social y político enfocado en el costumbrismo, la sátira, la crítica, la reivindicación y hasta el marxismo histórico [...], siempre desde una perspectiva progresista, reivindicando las taras y problemas del día a día y de cómo estos inciden en las personas (Guiral, 2011: 191).



Figura 30. Portada de *Butifarra!*, (n.º 1, junio, 1975) y portada de *Trocha*, (n.º 1, mayo, 1977)

Nuevamente, encontramos en sus páginas la contribución de autoras, tales como Marika Vila, Montse Clavé o Mariel Soria. Marika Vila firmó junto al guionista Felipe Hernández Cava algunas historietas de denuncia social como «Y en la noche una mujer... y en el día una mujer»; Montse Clavé elaboró algunas sobre el humor social como «Doble

<sup>58</sup> *Butifarra!*, n.º 12, 1976, primera etapa.

<sup>59</sup> *Butifarra!*, n.º 1, 1977, primera etapa.

<sup>60</sup> Más tarde llamada *Troya* por problemas de coincidencia con otro título de revista más afín al Régimen.

Jornada» y Mariel Soria junto con Andreu Martín «La puerta», historieta de temática feminista y denuncia social.

Estas dos publicaciones son una muestra clarividente de la evolución tanto de la historieta como de los objetivos de los dibujantes, quienes, en este caso, demuestran ser conscientes del valor pedagógico y social del cómic y de su utilidad como medio a través del cual mostrar los problemas que atañen a la sociedad, volviéndolos, en multitud de casos, mucho más comprensibles y accesibles a los ciudadanos.

La verdadera revolución a la industria del cómic de nuestro país llegó el mismo año en que fueron celebradas las primeras elecciones democráticas tras el fin de la dictadura, en 1977, y de la mano de la revista editada por Roberto Rocca, *Totem*. Esta revista, compuesta básicamente por material extranjero importado, representaba, finalmente, aquello definido como nuevo cómic y cómic de autor, ya que acercaba al lector español, aunque con cierto retraso, «los principales baluartes de la historieta adulta, incluyendo el trabajo de creadores como Moebius, Caza, Druillet, Tardi, Lob, Bilal, Schuiten, Lauzier, Forest, Bretecher, Gotlib [...]» (Giral, 2007b: 108) y daba paso a la creación de nuevas propuestas. De hecho, tras su publicación se desató una avalancha de títulos conocida como el *boom* del cómic adulto. Sus historietas comprendieron desde la ciencia ficción, a la novela negra, el humor y la sátira, y sus referentes fueron, sin duda, revistas alternativas francesas como *Pilote*, *À Suivre* o *Linus*, pero añadiendo autores españoles de renombre para cubrir ese espacio de nuevo cómic español, entre los que se encontraron Carlos Giménez, Luis García o Enric Sió.

El éxito de la revista fue tal que durante sus años en activo también confeccionó números extra y álbumes. Resulta interesante, en relación con esta investigación, el *Especial Mujeres* de 1977. Un extra que hace pensar en un trabajo de «cara a la galería» solamente con la lectura de su editorial, pues muestra una gran incoherencia en sus afirmaciones y demasiadas justificaciones. En un inicio, parece «romper una lanza» a favor de la incorporación de las mujeres dibujantes a la historieta generalista, criminalizando el gueto temático al que han sido históricamente apartadas; sin embargo, al final del texto, avisa de que, por un lado, si no han aparecido un mayor número de ellas en sus páginas se debe a su

sobresaliente trabajo que las hace demasiado avanzadas y, por otro lado, advierte al público de que este tipo de especial femenino tan solo ha sido una excepción.

Se tiene la sensación de que por natural reacción contra el *ghetto* cultural al que fue relegada en el pasado, la mujer corre el gran peligro de encerrarse en otro *ghetto* no menos oscuro y de que, trastocando los valores más auténticos del ideal feminista, termine por generar un machismo a la inversa. Este es el motivo por el que los de Totem pensamos que de nuevo se va por el mal camino cuando se exaltan las revistas hechas solo por mujeres, con las cuales se vuelve igualmente a la separación, a la exclusión, a la incomprensión entre un sexo y otro.

[...] Muchos de vosotros os estaréis preguntando cómo es que criticamos el *apartheid* en el comic desde TOTEM «ESPECIAL MUJERES», exclusivamente firmado por ellas. La observación es más que lógica y he aquí nuestra justificación: desde hace tiempo, TOTEM sentía la necesidad de dar a conocer en nuestro país la existencia de un NUEVO CÓMIC femenino absolutamente igual, por su nivel artístico y literario, al realizado por hombres. Con este número, TOTEM ha pretendido simplemente demoler los últimos tabúes aún existentes, demostrando de una vez por todas que es absolutamente posible presentar una obra válida, como esta antología, con la única colaboración de mujeres. No obstante, este álbum es el único femenino que figura en nuestro programa editorial, precisamente por coherencia con nuestros ideales.

En TOTEM, la mujer siempre ha encontrado las puertas abiertas desde el mismísimo número uno [...]. Quede bien claro además que si luego hemos limitado la publicación de colaboraciones femeninas nunca ha sido por considerarlas de inferior calidad, sino justamente por el motivo contrario: por considerarlas demasiado avanzadas e innovadoras («Editorial», 1977: 3).

Si obviamos esa final *excusatio non petita*, así denominada por Pepo Pérez (2018: 65), y su editorial en general, este extra *Especial Mujeres* fue un valioso, y prácticamente casi único, ejercicio de visibilidad del trabajo gráfico femenino, ya que contó, no solo con autoras nacionales como Marika Vila o Montse Clavé, sino también con grandes autoras internacionales como Claire Bretécher o Annie Goetzinger. Una publicación extraordinaria para el desarrollo, sin duda, de esta tesis.

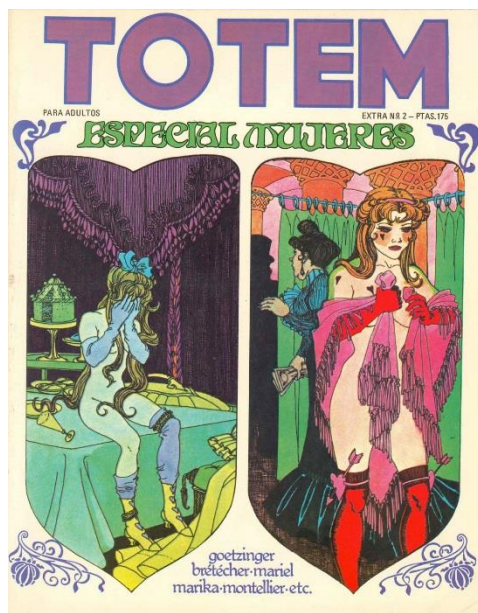


Figura 31. Portada del Especial Mujeres, (Totem, n.º extra-2, 1977)

En 1978, finalmente, llega la democracia a España. Pero, ¿qué supuso esta para nuestro cómic? Daniel Ausente opina que potenció, principalmente, el fomento de temáticas o tratamientos hasta entonces vetados y la apertura de un período crucial, más o menos, delimitado por el nacimiento, auge y declive de las revistas de cómic adulto (Ausente, 2018b: 229). Un proceso que ya había empezado a ponerse en marcha, incluso, en décadas anteriores, pero que a partir de 1978 se aceleró hasta el *crack* hacia 1992-1993.

En este período de auge surgieron incontables cabeceras cuyo rasgo transversal y común fue el de dejar de ser exponentes y divulgadoras del pensamiento político oficial, como en ocasiones había sucedido durante el Régimen, para pasar, a partir de 1978, a propagar el vanguardismo marginal, la modernidad y la rebeldía. Una nueva «generación de guionistas y dibujantes se incorporó al medio con voluntad innovadora, con proyectos ambiciosos, conscientes de una tradición que pretendían enriquecer con las nuevas referencias artísticas y mediáticas, ansiosos por descubrir horizontes inexplorados» (Altarriba, 2001: 17). Y todo ello enfocado desde entonces, esencialmente, a los lectores adultos.

Durante esta etapa se asistió en España a un bullir creativo y experimental sin precedentes en el campo historietístico donde, a pesar de encontrarse sostenido por una

industria inestable y por revistas de corto recorrido, se dio cabida a todas y cada una de las iniciativas e intereses de aquel momento. Los cómics, como recopila Altarriba, se dedicaron

a la descripción de las zonas más oscuras de la mente y también de la ciudad, interesada igualmente por la perversión y por la delincuencia. La historieta fue entonces preciosista, fantasiosa, alucinante, diversa y rica en los matices individuales que aportaba cada autor. Era una nueva historieta para unos nuevos tiempos. Los protagonistas de los relatos se reciclaron en el cinismo, en la perplejidad existencial, en la radicalidad política y en la marginalidad social [...]. El mapa temático por el que discurrieron sus peripecias [...] vendría delimitado por la protesta radical, la voluntad provocadora, la denuncia de ciertas desigualdades sociales, la fantasía paracientífica, la reutilización paródica de las propias convenciones historietísticas y el humor canalla (Altarriba, 2001: 17).



Figura 32. Portada de Comix Internacional, (n.º1, 1980) y portada de Creepy, (n.º 0, 1979)

Entre los títulos que formaron aquel *boom* del cómic adulto a finales de los setenta y principios de los ochenta se debe citar a 1984, *Comix Internacional*, *Cimoc*, *Cairo*, *El Víbora*, *Rambla*, *Bésame Mucho o Madriz*. 1984 fue la apuesta de Toutain visto el éxito conseguido por Rocca con el lanzamiento de *Totem*. 1984 se definía en su subtítulo como «el mejor cómic de fantasía y ciencia ficción para adultos», frase que fue matizándose a lo largo de los años y minimizando su presunción. Pero su importancia residió en que dejaba claro el tipo de



contenido que el lector iba a encontrar en ella, unas páginas que se ocupaban con material de autores americanos y europeos que Toutain conseguía a través de su agencia, con una subrayable abundancia de obras de Corben. No obstante, conforme el *boom* fue creciendo, la revista dejó a un lado la importación para centrarse en la producción local. La buena acogida de la que disfrutó esta publicación animó a su editor al lanzamiento de una segunda cabecera, esta vez enfocada al terror y llamada *Creepy* (1979), una versión de las revistas de horror de Warren. Con el cierre de ambas apareció *Comix Internacional* (1980), una cabecera que, a diferencia de las anteriores, nunca dio beneficios y que, además, fue la más costosa, económicamente hablando, de mantener. El título era, pese a todo, el favorito de Toutain y a través de él se «publicaron clásicos norteamericanos con la finalidad de difundirlos entre las nuevas generaciones de lectores» (Pérez, 2018: 78), aunque acabó publicando contenido de todo tipo y sin una línea conductora clara.



Figura 33. Portada de Rambla, (n.º 24, noviembre, 1984)

En este nacer y perecer de títulos, también se probaron distintas fórmulas de edición, entre ellas la autogestionada, cuyo máximo exponente fue la revista *Rambla*, un buen ejemplo de emancipación editorial e independencia creativa. Editada por Distrinovel, empresa constituida por los propios dibujantes, *Rambla* (1982) fue «una apuesta decidida por la calidad y la viabilidad comercial de la historieta “Made in Spain”» (Altarriba, 2001: 318), además de una compañía donde los propios dibujantes controlaban todos y cada uno de los

aspectos de la edición de la revista y donde «desaparecerían las jerarquías editoriales y se paliarían los efectos de la supeditación de lo artístico a lo comercial» (Altarriba, 2001: 318). De nuevo, en esta publicación volvemos a encontrar mujeres, ya no solo aportando obras, sino como coordinadoras y miembros de su consejo de redacción, como fue el caso de Marika Vila. *Rambla* contó con una segunda época en la que su título cambió por el de *Rampa* y apostó, aparte de por el cómic comprometido con el cambio, por aquel de línea más experimental donde trabajaron la propia Vila, Ana Miralles o Roser Oduber.

En 1979 se llegaba al culmen del *comix underground* en España, al tiempo que se firmaba su imparable declive. 1979 se erige como principio y final del triunfo del cómic alternativo, fenómeno que tomó forma en una nueva cabecera de ese mismo año: *El Víbora*, apuesta personal de Josep María Berenguer respaldada con capital de Toutain. Con *El Víbora*, una revista considerada el paradigma de aquello que se dio en llamar «línea chunga» por sus cómics sobre sexo, rock, violencia, drogas y humor descarado, se logró la normalización del *underground*, puesto que «lo que hasta entonces había sido marginal rápidamente se transformó en un fenómeno de masas, llegando a ser la revista más vendida en los quioscos con solo un año de antigüedad» (Messa, 2018: 118). La clandestinidad editorial era cosa del pasado.

La trascendencia de esta publicación no solo residió en lo citado, puesto que llevó a cabo un trabajo muy importante: el de seguir las reglas del *comix underground* hegemónico, pero adaptando estas a la idiosincrasia de nuestro país y actualizando los contenidos (Guiral, 2011: 199). Es decir, no se trató de una copia más de lo que se hacía en el extranjero, sino que generó su propio *underground*. Para ello, aparte de contar entre sus páginas con obras de los padres del *underground*, ya que de las madres de este nunca terminó de llegar nada a España, tales como Robert Crumb, Bill Griffith o Spain Rodríguez, incluyó historietas alternativas de autores españoles como Max, Nazario, Gallardo, Roger o Pàmies y, además, supo dejar espacio para las nuevas promesas del sector como Laura Pérez Vernetti-Blina o Jaime Martín.



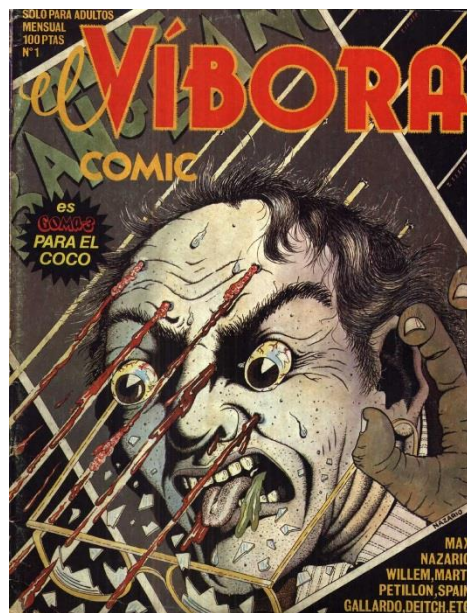


Figura 34. Portada de El Víbora, (n.º 1, 1979)

*El Víbora* hizo de «la sátira, la ironía, la crítica social y las nuevas actitudes de rebeldía su seña de identidad, reflejando como nadie el lado más salvaje y canalla de la España democrática de los ochenta» (Dopico, 2007: 114). No obstante, siempre fue más reticente a la aceptación de dibujantes mujeres en sus filas, así lo muestra su pequeño número de autoras a lo largo de su dilatada existencia: Isa Feu, Pilar Bendicho, Laura Pérez Vernetti-Blina o Marta Guerrero, junto a las esporádicas Montse Clavé, Mariel Soria o intentos con Marika Vila. Solamente, Laura Pérez Vernetti-Blina supo mantenerse en ella por más tiempo<sup>61</sup>. Para mayor bochorno y escarnio de las autoras llegando ya los noventa tuvieron que ver cómo la revista comenzaba a olvidarse de la reivindicación y la crítica social para dejarse arrastrar hacia la publicación de cuerpos desnudos y de historietas de cariz semi-pornográfico, más propias de *Kiss Comix*. A lo que se sumó el hecho de tener que verse suplantadas por unas falsas jóvenes dibujantes y guionistas llamadas Mónica&Bea, detrás de las cuales se escondían Santiago Segura y José Antonio Calvo, quienes crearon una falsa entrevista con dos fotografías de dos jóvenes chicas para dar paso y credibilidad a su colaboración con la revista. El objeto de este engaño no era otro más que el de generar un morbo insano en el público lector, mayoritariamente masculino, a juzgar por las perversiones

<sup>61</sup> En muchos casos, gracias al apoyo incondicional de sus propios compañeros contra las decisiones del editor, reticente a la creación de mujeres como explica la propia Marika Vila (2018b: 216).

narradas en sus historietas tituladas «Pequeñas viciosas». Es decir, las autoras no solo tuvieron que soportar ser rechazadas, sino también suplantadas por unas falsas autoras que resultaron ser hombres.

Pese a todo, y centrándonos especialmente en su primera etapa, *El Víbora* junto con *El Jueves*, otra de nuestras revistas más longevas, han quedado como «baluartes de una historieta social, punzante e inconformista, manteniendo un equilibrio entre el tratamiento más popular del medio y la obertura a ciertas vanguardias estéticas» (Guiral, 2011: 198) y, además, como exponente de la contracultura más generalista, donde compartía estrado con *Bésame Mucho*, heredera de la revista *Star*, pero con una visión más costumbrista y satírica (Pons, 2018: 163).



Figura 35. Portada de *El Jueves*, (n.º 1, mayo, 1977) y portada *Bésame mucho*, (n.º 1, 1980)

El éxito demostrado por *El Víbora* fue un aliciente más para que nuevos títulos emergieran en el mercado, como fue el caso del denominado *neotebeo* representado por la revista *Cairo* (1981) de la editorial Norma. Esta revista, pese a haber nacido animada por los buenos resultados obtenidos por *El Víbora*, emergía de un planteamiento radicalmente opuesto, no en vano los críticos la denominaron «línea clara» en oposición al trazo de la «línea chungu» que dominaba en *El Víbora*. *Cairo* se presentaba con unos principios estéticos

muy bien definidos, influidos por el tipo de trabajo desarrollado por Hergé y la línea clara, moderna y limpia.

*Cairo*, desde sus primeros números, contó con jóvenes autores nuevos que coincidían no solo en la práctica de la línea clara, sino sobre todo en «el cuestionamiento de las formas narrativas establecidas por la ruptura de unas fronteras estéticas que parecían inamovibles» (Pons, 2018: 166). Circunstancia que sirvió para acabar convirtiendo a la publicación en «exponente máximo de la renovación formal del cómic español, que se expresaba por la obra respetuosa con la tradición del cómic anterior» (Pons, 2018: 167) y que tenía en cuenta las corrientes artísticas del momento, tanto las provenientes del exterior, como el pop art o la figuración narrativa, como las internas, llevadas a cabo por grupos como Equipo Crónica o Estampa Popular (Pons, 2018: 171). Es decir, *Cairo* se desmarcó de todas las revistas alternativas anteriores al dejar que fueran los autores jóvenes del panorama historietístico los que llevaran a cabo la experimentación y la investigación. Esto desembocó en una publicación alejada de las premisas establecidas e inquebrantables que buscaba, por el contrario, «una personalidad propia basada en la investigación formal, el rupturismo estético y la creación» (Pons, 2018: 171). Y, aunque en sus últimas etapas se desvió de su objetivo primigenio, dejó al panorama del cómic una interesante manera para la revisión de la aventura, a la que contribuyeron autores como Ana Miralles, Daniel Torres, Cifré, El Cubri o Pere Joan.

Hasta ahora el gran foco de edición de revistas había sido Barcelona, circunstancia que cambia hacia la primera mitad de la década de los ochenta, cuando se empieza a configurar la «movida madrileña». Un movimiento contracultural que no solo favoreció el crecimiento de la industria del cómic en Madrid, sino que sirvió para desterrar el aspecto grisáceo y plomizo que pesaba sobre una ciudad donde la contundencia del franquismo se había sentido con rotundidad.

El primer ejemplo del despertar hacia la modernidad en Madrid llegó con la publicación de *La Luna de Madrid* en 1983, «el mayor exponente y portavoz de la movida madrileña» (Pons, 2018: 176). Una revista que reservó un espacio al cómic donde se publicó

la historieta «Manuel» de Rodrigo, de suma importancia para todo lo que estaba por venir dentro de la renovación del cómic de la capital.



Figura 36. Portada de La luna de Madrid, (n.º 25, 1983) y portada de Madriz, (n.º 1, 1984)

Una agitación y actualización historietísticas que llegaron a contagiar a muchas administraciones públicas, entre ellas al Ayuntamiento de Madrid, quienes vieron en este tipo de creación un estupendo medio a través del cual conectar con los jóvenes, puesto que «su capacidad de retratar, más o menos caricaturalmente, los síntomas y los protagonistas de una actualidad bulliciosa» (Altarriba, 2001: 319) junto a sus costes bajos, la hacían imbatible a la hora de comunicar sus mensajes a esta parte de la sociedad. En el caso de la administración madrileña, sería la revista *Madriz*, bajo la dirección artística de Felipe Hernández Cava, la que acabaría naciendo fruto de ese interés mostrado hacia el cómic por el Consistorio en 1983. Desde sus inicios, *Madriz* mostró claras diferencias con el resto de las publicaciones activas de cómic, pues su aspecto fue vanguardista y moderno, pero, sin embargo, limpio y agradable. En sus páginas se dieron cita autores de renombre, tales como, El Cubri, Carlos Giménez o LPO, alternados con autores que basaron sus obras en un «tono intimista y cotidiano, donde la experimentación formal comenzaba a aparecer como elemento basal de su experiencia» (Pons, 2018: 178). Mientras que otros se dedicaron a la búsqueda constante de nuevos grafismos y lenguajes, como fue el caso de las contribuciones aportadas a la revista por Ana Juan o a la poesía gráfica como Victoria Martos.

No obstante, y como era de esperar, la revista *Madriz*, desde el mismo día de su nacimiento, tuvo que soportar las críticas tanto de dentro del Consistorio como de fuera. Desde dentro la oposición no veía con buenos ojos que la administración se dedicara a este tipo de cosas y, desde fuera, el resto de las editoriales y revistas la tacharon de competencia desleal. Esa segunda crítica tenía parte de razón, puesto que el estar subvencionada hacía las cosas mucho más fáciles y permitía ser vendida de forma más competitiva; sin embargo, se trató de un espacio distinto al resto y llegó al medio para acoger a muchos de aquellos dibujantes que no encajaban o eran rechazados en otras revistas por su tipo de lenguaje.

Contra todo pronóstico, esos envites no hicieron mella en *Madriz* que, además de hacerse un hueco entre el público, se convirtió en

abanderada de una forma de entender la historieta novedosa y diferente, que recibe admiración desde todo el mundo: escuelas de Diseño y Facultades de Bellas Artes ponen a *Madriz* como ejemplo de un nuevo cómic, de una aproximación artística que también es compatible con una sensibilidad rayana en la poesía gráfica (Pons, 2018: 179).

*Madriz* puede ser considerada, por tanto, como un espacio de experimentación libre y capaz de acoger, no solo a dibujantes, sino también a artistas llegados desde otros medios a quienes da libertad para crear, sin la presión de una necesidad de generar una obra comercialmente viable al ser una publicación de titularidad pública. Un planteamiento que

permite a jóvenes y no tan jóvenes profesionales de la historieta emprender viajes a mundos experimentales que dotan de personalidad propia a la revista, al tiempo que convierte a ilustradores, pintores y otros artistas plásticos en historietistas que, ajenos a directrices previas, reinterpretan las esencias del medio a su manera (Guiral, 2011: 202).

*Madriz* cerró en 1987 dejando un caldo de cultivo que más tarde otras publicaciones supieron explotar, como su mejor continuadora de los ochenta, *Medios Revueltos* (1988) que, aunque en esta ocasión se trataba de una iniciativa privada, recogió las premisas aportadas por *Madriz* e, incluso, las acrecentó, en multitud de ocasiones, por medio de los mismos colaboradores de la revista pública. Hoy día, quizá, en pleno siglo XXI, la revista que mejor



ha rescatado el espíritu de la antigua *Madriz* sea la publicación, también de titularidad pública y con grandes espacios dedicados al cómic, *M21: la revista de la Emisora Escuela de Madrid*, donde, además, se han podido ver publicados autores y autoras que también lo hicieron en la de los ochenta, como Victoria Martos o LPO.



Figura 37. Portada de Medios revueltos, (n.º 1, 1988) y portada de M21, (n.º 10, diciembre, 2017)

De este modo, y trayendo de nuevo a colación la revista *Cairo* junto a *Madriz*, se puede afirmar, como bien explica Pons, que ambas

marcaron la forma de entender la historieta y establecieron un antes y un después en el cómic español. [Puesto que] desde el punto de vista artístico, los autores que se dieron a conocer a través de estas dos publicaciones se erigieron como una de las generaciones más brillantes que ha dado el cómic español (Pons, 2018: 182).

Llegados a este punto se palpa en el campo del cómic una vitalidad creativa y editorial sin parangón o, al menos, no vista en España desde tiempos de posguerra, especialmente en relación con el número de productos publicados. Según los datos aportados por Altarriba, entre los años 1977 y 1986, irrumpieron en el mercado editorial en relación con el cómic unas cincuenta publicaciones periódicas (Altarriba, 2001: 320). Un número nada desdeñable para la estrecha fracción de tiempo señalada. Si nos centramos en el período de 1981 a 1985 coincidieron unas veinte, algunas tan similares que contuvieron obras de los mismos autores

(Altarriba, 2001: 320). Una situación que, sin duda, en el tiempo era insostenible, como así quedó demostrado, pues tras ese período de enérgico *boom* llegó el *crack* del sistema en 1992 con el «colapso de la burbuja» (Pons, 2018: 183) del cómic adulto, provocando una fuerte contracción del mercado y una caída en picado del formato de la revista. Las opciones de sobrevivir laboralmente en este ambiente de los creadores desaparecieron y muchos de ellos se alejaron para siempre de la historieta.

## **5.6 LA HISTORIETA EN ESPAÑA EN LOS AÑOS NOVENTA**

### **5.6.1 Declive del cómic adulto**

En estos últimos años se han intentado buscar los motivos que dieron al traste con este momento de ebullición, encontrándose razones tanto intrínsecas al mundo del cómic como extrínsecas. Una de las causas principales se halló en la crisis económica que empezó a desatarse a principios de los noventa, en España acrecentada tras las Olimpiadas de Barcelona y la Expo de Sevilla de 1992, ya que el gasto público había sido desmesurado y la entrada en recesión de nuestro país, irrefrenable. Una coyuntura que afectó de forma inmediata a las editoriales, provocando que muchas cabeceras se vieran forzadas a echar el cierre, pues seguir adelante en aquellas circunstancias se volvió inviable. No obstante, la crisis económica del país no fue el único factor que desestabilizó a la industria de la historieta, puesto que las propias editoriales, en multitud de ocasiones, contribuyeron a su trágico final, como, por ejemplo, con la edición desmedida de cabeceras. En otros países, tales como, Francia o Italia, también se vieron expuestos a estas crisis económicas, sin embargo, tuvieron dos factores a su favor que en España no se habían producido. Por un lado, el cómic había conseguido su propio espacio, lo que había favorecido su consolidación como medio y, por otro lado, supieron observar con detenimiento a la sociedad e ir amoldándose a los cambios generacionales, hecho que no se practicó en nuestro país, puesto que aquí no existió el cambio generacional en el cómic y se permaneció anquilosado editando solo para aquellos para quienes habían empezado a hacerlo a finales de los setenta, o peor, habían optado por convertir sus publicaciones en meros escaparates de cuerpos desnudos, firmando su propia desaparición ante revistas dedicadas a la publicación de ese tipo de contenido, pero mediante fotografía. Es decir, nuestras revistas de cómic no supieron reinventarse y adaptarse a un

lector que, como señala Gracia, «había madurado y ya no necesitaba recibir un producto misceláneo con varias firmas. Podía seguir simplemente al autor que más le atraía» (Gracia, 2018: 256).

La transformación de las formas de ocio y la evolución sociológica fueron igualmente cruciales para la quiebra de la revista. En España, concretamente, fueron dos los elementos que más trascendencia tuvieron: la ampliación de la parrilla televisiva y el auge de los videojuegos junto con la llegada de la videoconsola doméstica. Las opciones de entretenimiento crecían e iban en detrimento de la capacidad atractiva del cómic.

Por último, no se puede obviar la situación de los propios creadores en esa década, que tuvo su parte de responsabilidad. Las décadas de los setenta y de los ochenta habían supuesto para ellos unos años de energía desbordante y total desenfreno que, al llegar a los noventa, se tradujo en un feroz agotamiento, circunstancia que llevó a muchos de ellos a buscar otros espacios más tranquilos para trabajar a partir de entonces. Otros abandonaron el medio, no por agotamiento, sino porque sus responsabilidades habían cambiado. Una parte de ellos se convirtió en padres y madres de familia y el trabajo que ofrecía el cómic no daba ni los ingresos ni la estabilidad suficientes para continuar trabajando para el medio (Gracia, 2018: 257). Otros, simplemente, se habían cansado y querían empezar en otros medios para ver qué podían estos ofrecerles. Aspectos, todos ellos que, sin duda, acrecentaron la caída del formato de la revista, el cual cada vez tenía menos valedores. Como señala Gracia, para «1994 era ya muy difícil poner una cabecera en el mercado que fuera viable a nivel económico» (Gracia, 2018: 253), lo que provocó, finalmente, la deserción o el distanciamiento definitivo de multitud de creadores de cómic.

Este *crack* del *boom* del cómic adulto vio cómo al mismo tiempo que comenzaba su imparable declive lo hacía también el de un icono de las publicaciones infantiles y juveniles: Editorial Bruguera echaba el cierre en 1986. La época dorada del cómic, definitivamente, era cosa del pasado. Solamente algunas publicaciones, iniciativa de intrépidos dibujantes,



lograron capear el temporal por algún tiempo más<sup>62</sup>, como, por ejemplo, *Nosotros somos los muertos* (1993) de Max y Pere Joan, heredera de la experiencia de *Madriz* y de *Raw*.

Si bien, toda la experiencia que supuso el *boom* del cómic adulto sirvió para demostrar que se podía ir más allá, que era importante respetar la libertad creativa de cada creador y lo necesario de buscar de forma activa e incansable nuevas vías y métodos para la elaboración del cómic, al tiempo que confirmó que nuestros dibujantes y sus obras estaban al mismo nivel de lo que se creaba fuera. Sin duda, un período esencial dentro de nuestra Historia del Cómic, puesto que sentó «las bases de una profunda y decisiva renovación del mercado español de la historieta y de la consideración del tebeo» (Pons, 2018: 184).

---

<sup>62</sup> Si obviamos la longevidad de revistas como *El Jueves* o *El Víbora*.

## 6 INTRODUCCIÓN AL TEBEO FEMENINO EN ESPAÑA

---

### 6.1 PUBLICACIONES PARA MUJERES ANTERIORES AL *BOOM* DEL CÓMIC ADULTO

Hasta la llegada del cómic adulto y de su diversificación de temas, enfoques y grafismos, las revistas en general, y las de tebeo en particular, estuvieron divididas en relación con el público al que se dirigían, circunstancia que se recrudeció con la entrada del franquismo. Ya desde 1920 se cuenta con publicaciones enfocadas únicamente a las niñas, aunque su intención en esos años parecía no ir más allá de la ampliación de un nuevo nicho de mercado con el que sumar nuevas ventas. Esta publicación citada era *BB*, el considerado primer título femenino nacido como suplemento de *TBO*. Su novedad, precisamente, residía en haber concebido sus historietas y su miscelánea enfocada solamente a las niñas unida a una feminidad que se limitaba únicamente al hecho de que «las protagonistas de las historietas eran niñas o mujeres y en las labores y patrones de costura que ofrecía» (Martín, 2011: 79). *BB* sirvió para alentar a otros editores a seguir esta nueva senda, lo que llevó al surgimiento de varios títulos similares como *La Nuri* (1925), *La chiquilla* (1927), *Miniatura* (1934) o *Mari-Luz* (1934). «Ninguno de estos títulos aportaba nada nuevo a las lectoras, pero asentaron una prensa específica para las niñas» (Martín, 2011: 79). Una prensa que con la Guerra Civil quedó interrumpida, circunstancia que impide saber hacia dónde habrían evolucionado estas publicaciones de haber continuado la República y el desarrollo de los derechos de la mujer, que, por entonces, comenzaban a reivindicarse de manera incipiente.

Tras *BB* y sus seguidoras hubo que esperar a 1942 para volver a tener publicaciones dirigidas a las niñas en exclusiva. Momento en el que surgió la primera revista de historietas y contenido variado dirigido a público femenino español en posguerra, *Mis Chicas*, la cual estaba organizada por Consuelo Gil Roësset, hermana de una de las apodadas como las Sin Sombrero, Marga Gil Roësset<sup>63</sup>. Consuelo Gil Roësset defendía el carácter pedagógico de los

---

<sup>63</sup> Marga Gil Roësset fue una miembro más de la Generación del 27. Fue conocida a nivel nacional e internacional como pintora, poetisa, escultora e ilustradora. En 1932 se quitó la vida tras destruir casi por completo toda su producción artística. Fue su hermana, Consuelo Gil Roësset, quien logró salvar algunas obras de ella, en concreto, su diario personal donde atesoraba su magnífico poemario. Aún hoy sigue estando

tebeos y, debido a ello, impulsó esta revista con gran energía. Como mujer ilustrada y culta que era, supo emplear en ella a los mejores dibujantes de la época, como Jesús Blasco o Emilio Freixas, pero también dejar espacio a aquellos que comenzaban en este campo, entre los que se encontraban varias mujeres como Pili Blasco. Con esta publicación «se le ofrece a la mujer un espacio propio dentro de un medio fundamentalmente masculino en el que la representación de la mujer era limitada» (Jiménez, 2011: 159). Sin embargo, y a pesar de la calidad de sus contenidos, fue, como apunta Martín,

una pieza más en el muro que se levantó alrededor de la niña lectora, con la doble función de evitar que llegasen hasta ella las influencias del mundo masculino y que la niña escapase del gueto hacia el mundo externo y real (2011: 124).



Figura 38. Portada de BB, n.º 57, 1923

prácticamente olvidada su labor en el campo de la literatura y del arte, tanto como su hermana. Fuente: página web de Las Sin Sombrero, <https://www.lassinombrero.com/ellas> consultada el 26/03/2019 («ELLAS», 2015).



Figura 39. Portada de Mis Chicas, n.º 38, 1942

*Mis Chicas* fue uno de los primeros pasos en el camino hacia la tajante distinción entre niñas y niños que impuso la dictadura. Tras ella, serían muchas más las que abonarían esta tierra de discriminación y de creación de estereotipos insanos.

Si bien conservó en ciertas historietas publicadas algo de la esencia de las creadas para *Chicos*, pues la aventura se mantuvo gracias a las andanzas de *Anita Diminuta* de Jesús Blasco, *Mis Chicas* también desarrolló muchos de los aspectos que, más tarde, conformarían la base de los tebeos femeninos españoles enclavados en la temática sentimental. Su misión fue, sin duda, la creación de un mundo diferente y específico para las niñas, donde los problemas del mundo real fueron obviados en favor de una educación donde la mujer aprendiera que su lugar era la casa y su fin el matrimonio y la maternidad.

*Mis Chicas* fue secundada por una avalancha de publicaciones emergentes en forma de cuaderno de historietas<sup>64</sup> y centradas en la temática sentimental como *Tulipán* (1941), *Cuentos de hadas* (1943) y *Cuentos de las mil y una noches* (1943), entre otras, hasta llegar

<sup>64</sup> Debido a las férreas leyes de censura vigentes en la época sobre la prensa infantil y juvenil, a los editores solo les quedó este tipo de formato para sacar a la venta sus publicaciones, que, aunque no podía contener números de ejemplar correlativos, les ofreció un camino a través del cual poder llegar hasta los lectores, no sin dificultades.



a uno de los máximos exponentes de los cuadernos de historietas para niñas en 1947, *Azucena* y, más tarde, *Florita* (1949), ambas de la editorial Toray.

En estas publicaciones no hubo contenido misceláneo, puesto que se enfocaron exclusivamente en las historietas, siendo *Azucena* la que se erigió como el primer tebeo femenino importante en este tipo de formato. Hundiendo sus raíces en la concepción de *Mis Chicas*, se distanció de esta en «los aspectos relativos a presentación, formato, precio y colorido [que] suponen la presencia de un soporte totalmente diferente» (Ramírez, 1975: 41). Su aspecto exterior consistió en una portada donde un personaje o varios de llamativos colores planos quedaban rodeados por un marquito con ovas de color amarillo. El personaje siempre aparecía acompañado del emblema de la colección: un círculo donde se hallaba un hada de estrella en la frente coronado con el nombre del cuaderno: *Azucena* y un subtítulo en la parte inferior que decía: «revista juvenil femenina». Esa hada hacía referencia al tratamiento dado a las viñetas del interior, ya que todas ellas se encontraban insertas en la atmósfera de lo maravilloso y lo mágico, «nada se consigue sin el hada buena que se opone al brujo malo o al genio iracundo» (Ramírez, 1975: 42). Un enfoque que facilitaba el objetivo de estos tebeos: concienciar a «las lectoras [...] [de que] debían ser buenas, trabajadoras, sumisas y caritativas» (Ramírez, 1975: 44).



Figura 40. Portada de *Azucena*, n.º 584 de Rosa Galcerán

Las autoras tuvieron una significativa presencia en estas revistas, aunque también crearon para ellas los hombres. Sin embargo, el trabajo de estas permaneció por más tiempo

en la penumbra. En el caso particular de *Azucena*, la dibujante que sobresalió fue Rosa Galcerán, aunque en ella intervinieron asimismo María Pascual, Carmen Barbará, Juanita Bañolas, Anita Rodríguez o Maite (Pepita Pardel Terrade).



Figura 41. Portada de Margarita, n.º 184, 1951

Figura 42. Portada de Ardillita, n.º 9 de Josefina

Otras colecciones que explotaron la fórmula editorial de *Azucena* fueron *Ardillita* y *Margarita*, de hecho, si no fuera porque en el círculo de la portada se ha sustituido al hada por una ardilla o una margarita, se podría creer que se trata de la misma revista. El esquema estructural se repitió punto por punto: personajes en portada a gran tamaño, colores vistosos y marco con ovas. Estas réplicas, que fueron surgiendo de *Azucena*, no son sino un indicativo del éxito que obtuvieron estas publicaciones y del poco riesgo al que se quisieron enfrentar los editores, quienes trillaron hasta la saciedad la misma fórmula. Una multiplicación de cuadernos de historietas que, por otro lado, fue clave en el afianzamiento del tebeo femenino entre 1944 a 1950. La larga vida de la que disfrutaron estas colecciones fue en favor de los dibujantes, ya que en sus páginas un gran número de ellos se formó y se convirtió en los responsables de «la eclosión de la historieta femenina entre los años 1958 y 1964» (Ramírez, 1975: 45). M. Furto, Carmen de Haro, Juli, Josefina, Carmen Barbará, Juanita Bañolas, Juliana Buch, G. Guardia son algunos de ellos.

En 1949 se publicó *Florita*, revista de historietas variada que explotó a conciencia la mística de la feminidad. En ella se evolucionó «del tebeo de hadas (fabulaciones compartidas por la infancia de ambos sexos) a las publicaciones sentimentales típicas de los años cincuenta» (Moix, 1968: 138) y se ofreció un nuevo modelo sociológico en consonancia con

el momento que se vivía en España, donde empezaban a quedar atrás los tiempos más autárquicos. *Florita*, que desprende ese sentir de la nueva clase media, sirvió para enseñar a las niñas cuál era su lugar en la sociedad y cómo habían de comportarse en ella. Para tal fin fueron esenciales todas y cada una de las secciones que compusieron la revista:

*Pequeños defectos que debes corregir* [...], *Creaciones de Florita* (patrones de vestidos), *Decoración* (cómo adornar una mesa, una vitrina, una ventana), *Vidas ejemplares* (mujeres célebres por su feminidad y su santo y casto comportamiento), *Golosinas de Florita* (recetas de cocina), *Florita aconseja* (consejos sobre el hogar y sobre el comportamiento en sociedad), *Detallitos* (tapetes, cortinitas, muñecas de trapo) (Moix, 1968: 137).



Figura 43. Portada de *Florita*, n.º 206 de Vicente Roso

*Florita* fue un ejemplo perfecto del dirigismo político y del pedagogismo adoctrinador. De hecho, fue un gran difusor de las Normas de prensa infantil y juvenil del 21 de enero de 1952, en las cuales se separaba a los niños por grupos de edad y sexo. En el tramo de seis a diez no había segregación, mientras que en el de diez a catorce sí. En el primer tramo se hacía hincapié en evitar toda clase de violencia, invocaciones al diablo, a las



bondades falsas y a los hipócritas vencedores, a la exaltación de la rebeldía, al tratamiento demasiado realista de las relaciones entre sexos, al amor que no estuviera idealizado, al tiempo que se censuraba la ridiculización de la autoridad de los padres, maestros, sacerdotes y personas mayores. Y, sin duda, el punto que aquí se debe subrayar, por tener ligazones con el contenido de esta investigación, es el de evitar en estas publicaciones, por encima de todo, que las historietas «pongan en ridículo la vida familiar, como las que señalan engaños matrimoniales, la mujer que hace trabajar al marido en menesteres caseros mientras ella descansa, etc.» (Ramírez, 1975: 56).

En el segundo tramo de edad, donde ya sí que existe una separación entre niños y niñas, se establecieron toda una serie de prohibiciones que condicionaron los argumentos de la historieta femenina, puesto que se prohibió la excesiva sensualidad, los argumentos donde el adulterio o la infidelidad eran protagonistas, la exaltación del divorcio, el suicidio o la eutanasia y las costumbres aceptadas en otros lugares, como los besos entre jóvenes junto con otras tantas relacionadas con la religión y la vida familiar y social.



Figura 44. Portada de Mariló, 1950, de José Grau.

Figura 45. Portada de Lupita, 1951, de Ripoll



Al calor del éxito de *Florita*, y como ya sucediera con *Azucena*, surgió otra tanda de publicaciones que repetían su fórmula, como *Lupita* (1951) o *Mariló* (1950). La segunda cosechó un mayor éxito que la primera, tal vez debido a su menor carga ideológica, a su flexibilidad en el contenido o a su tono más popular que se acercaba a clases sociales más humildes en comparación a *Florita* o *Lupita*.

Fuera mayor o menor su fama, la importancia de estas revistas residió en que con su puesta en marcha

marcaron el difícil camino que condujo de los orígenes del tebeo femenino a su apogeo a partir de 1958. Los tiempos eran muy diferentes y la vida cotidiana de la mujer española estaba siendo marcada por transformaciones radicales. Esto es lo que reflejarán a su manera las nuevas colecciones (Ramírez, 1975: 66).

A partir de 1958 el panorama del tebeo femenino se volvió más complejo, pues, gracias a la liberalización de los permisos de edición de las publicaciones periódicas en 1951, se acababa con las trabas que atenazaban a las editoriales que hasta entonces no habían obtenido la autorización y tenían que conformarse con la costosa publicación de los folletos (o cuadernos de historietas). Esta medida provocó la edición de multitud de nuevas revistas y tebeos en esta década y el nacimiento de nuevas tipologías gráficas y enfoques. En el caso del tebeo femenino, el tipo maravilloso cedió paso a dos variantes dentro de los relatos sentimentales, las cuales Ramírez (1975) denominó: tebeo exótico-sentimental y tebeo sentimental-próximo, cada uno con su estilo e ideología propios, aunque fue común ver confluencias entre ambos.

El tebeo exótico-sentimental tuvo reminiscencias del maravilloso, pues conservó la ideología propia de la autarquía. Sin embargo, la magia desapareció y dio paso al desarrollo del relato romántico dentro de paisajes exóticos y lejanos donde los protagonistas eran encarnados por príncipes o galanes de época y princesas o damas. Por el contrario, el tebeo sentimental-próximo se centró en las aspiraciones y en el momento presente que estaban viviendo sus lectoras, cercanas, muchas de ellas, a la incorporación al mercado laboral. En ellos fue fácil reconocer elementos de la vida cotidiana. No obstante, continuaban estando

dentro del franquismo y la modernidad y, por tanto, los argumentos aparecieron limitados e idealizados.

El surgimiento de estas nuevas publicaciones a finales de los cincuenta marcó un hito en la edición de tebeos, ya que se puede

constatar que el número de colecciones de tebeos femeninos surgidos entre 1958 y 1963 supera al total de todos los años anteriores y posteriores [...]. Un período culminante durante el cual casi todas las casas especializadas en la edición de tebeos prueban fortuna con los géneros destinados a la mujer [...]. De este panorama se deduce una primera incorporación masiva de la adolescente a la subcultura: ha disminuido considerablemente el analfabetismo femenino (Ramírez, 1975: 66-67).

A este momento de apogeo perteneció *Rosas Blancas* (1958), un híbrido entre el tipo exótico-sentimental y el sentimental-próximo, puesto que los dibujos conservaron un grafismo propio del primero y realizado por María Pascual, mientras que los objetos y los ambientes fueron claramente del segundo. Además, se supo mostrar en él las nuevas realidades femeninas de la época. Sin embargo, en lo que a popularidad de finales de los cincuenta se refiere, fue *Claro de Luna* (1959) el más significativo. Estuvo ligado a la música que triunfaba en la época, ya que usaba las canciones como excusa para desarrollar las historietas, lo que lo convirtió en un tebeo muy atractivo para los jóvenes. Un aspecto que quedó complementado por la calidad del grafismo de Gómez Esteban, donde predominaba un estilo más libre y espontáneo en comparación con el que se venía empleando para dar vida a los relatos sentimentales.



Figura 46. Portada de *Rosas Blancas*, n.º 2, 1958 de María Pascual  
Figura 47. Portada de *Claro de Luna*, n.º 26, 1959, de Carmen Barbará

Esa conexión con otros medios fue repetida en la revista *Sissí* (1958), primer acercamiento de Bruguera al tebeo femenino, donde la publicación aprovechó la fama cosechada por el personaje cinematográfico<sup>65</sup> para auparse en este terreno que empezaba a volverse extremadamente competitivo. *Sissí* presentó las típicas aventuras románticas, muchas veces utilizando a la emperatriz como protagonista, pero también ofreció fotos de la vida de famosas, reportajes, noticias y secciones literarias junto con el habitual consultorio sentimental y algunos test para que las lectoras supieran cuáles eran sus defectos. Una gran variedad de secciones planteadas con el objetivo de atraer al público femenino más allá de la adolescente, también a casadas e, incluso, a hombres. Una estrategia típica, por otra parte, de los productos de Bruguera.



Figura 48. Portada de *Sissí*, n.º 201, 1962

Hacia 1960 surgieron algunos tebeos que adoptaban una característica fundamental del tebeo de aventuras para chicos: el protagonista fijo. Hasta entonces las protagonistas

<sup>65</sup> «La prensa femenina de los tebeos [...] es consciente del efecto multiplicador que pueden tener en sus tiradas el pujante fenómeno *fans*. Por eso explotan el tirón de los ídolos que se van forjando en otros medios para promocionar sus publicaciones» (Moix, 1968: 80).

Las historias de amor no se prestan a personajes fijos, a no ser que se quiera alargar indefinidamente los lances sentimentales o hacer que una misma protagonista repita una y otra vez la experiencia de la pasión. El amor, que es el auténtico protagonista de estos tebeos, solo se vive una vez y, tal y como en ellos se presenta, resulta definitivo. Así que ese será el elemento estable que convocará en cada episodio a una chica distinta, destinada a vivir, desde su peculiaridad, la sublime experiencia del enamoramiento (Altarriba, 2001: 132).



*Figura 50. Interior de Mary Noticias, de Carmen Barbará.*

146

«caballeros andantes» para rescatarlas cuando el episodio se complicaba demasiado. Con ello se mandaba el mensaje de que la valentía y la fuerza femeninas tenían sus límites y de que necesitaban un hombre que las salvara.

*Mary Noticias*, dibujada por Carmen Barbará con un estilo ahora más cercano al sentimental-próximo, pero que conservaba el rostro de mujer-muñeca, mostró a una periodista intrépida con una ajetreada vida social que, de tanto en tanto, era interrumpida por un problema que había de resolver, el cual solía estar relacionado con salvar o ser de ayuda a amigos o familiares. Eso en cuanto a la aventura, pues en el plano sentimental, Mary se debatía entre dos hombres, su novio Max y su compañero de peripecias, Bruma. Estos personajes eran en realidad las dos caras de una misma moneda, circunstancia que solo conocía la lectora. Sin embargo, esa disyuntiva en la que se hallaba la protagonista jamás se expuso de forma literal, sino que fue tratada de manera sutil, evitando que se tomara por buena la bigamia. Tan solo se apuntaron algunas ambigüedades tenues, pues el aperturismo del momento aún no concebía relaciones tan poco aceptables para la época.

*Lilian, azafata del aire*, fue un paso más allá en la modernidad que *Mary Noticias*, pues el tebeo presentaba a una audaz e inteligente azafata que se desenvolvía muy bien sola. Únicamente cuando había que dar algún puñetazo recurría a su compañero Óscar, el piloto. Lo verdaderamente transgresor de esta serie se encontraba, no obstante, en que la protagonista era una chica soltera, sin novio y feliz, lo que chocaba radicalmente con los ideales femeninos que se pretendía transmitir a las jóvenes. Con esta clase de historietas se corría el riesgo de mostrar a las lectoras que otras formas de vida eran posibles, lo que iba en contra de todos los preceptos que se buscaba inculcar a las mujeres de la época, para hacer de ellas entes sumisos y pasivos cuya máxima aspiración en la vida fuera ser esposas y madres. Esa transgresión de Lilian condenó irremediabilmente a la serie desde sus inicios, y en el número 48 se acabó con ella a través de una insustancial proposición de amor del piloto, lo que sirvió, además, para encauzar la serie y salvaguardar la rectitud moral de la protagonista.





Figura 49. Portada de Lilian, azafata del aire, n.º 44, 1960 de Enric Badía Romero

Con la llegada del año 1961 y hasta el 1965 se observa una paulatina decadencia del género cuyas causas fundamentales fueron: la progresiva llegada de las fotonovelas y telenovelas y los cambios en la mentalidad de la mujer, quien cada vez conectaba menos con los modelos transmitidos a través de las historietas<sup>66</sup> y pedía que estas mostraran un mayor realismo y audacia junto con una mayor identificación con la vida cotidiana. Las mujeres adultas, además, estaban experimentando en su misma vida aquel amor que prometían los cuadernillos, pero sin el recubrimiento almibarado propio de estos, motivo por el cual el idéntico discurso transmitido desde los cuarenta de forma prácticamente invariable y atenazado por la censura, debido a su enfoque infantil, comenzaba a parecerles bastante tedioso<sup>67</sup>. Oportunidad que las fotonovelas y telenovelas supieron aprovechar en beneficio propio. Solamente algunas series de tebeo femenino, como *Esther y su mundo* de Purita

<sup>66</sup> Se debe tener en cuenta también que quizá todo se resume en un motivo puramente relativo a la espectacularidad de la imagen del nuevo producto, ya que los estereotipos e historias transmitidas por las telenovelas y las fotonovelas fueron prácticamente idénticos.

<sup>67</sup> Ana Merino, investigadora especializada en cómic y lectora de estos tebeos femeninos en su juventud, comenta en su artículo «Las niñas que leyeron comics para chicas» de la revista *Leer* que estas revistas no lograron crear un poso lector ni un verdadero interés por el medio en las lectoras porque tanto el carácter gráfico como el narrativo estuvieron muy limitados y fueron de baja calidad, lo que llevó a que estas adolescentes vieran estos tebeos como algo puntual y pasajero en sus vidas y no como una oportunidad para introducirse en el cómic de manera progresiva. De ahí el lamento de la especialista en cuanto a la ocasión perdida por estos tebeos: «Es una lástima que aquellas revistas de comics para chicas no tuviesen una verdadera vocación expresiva dentro del medio, y solo pretendiesen ser un objeto de consumo que repetía estereotipos de género jugando a un falso feminismo. Aquellas revistas pudieron ser la rampa de despegue de un imaginario gráfico innovador que formase lectoras, pero sin embargo se conformaron con los discursos folletinescos de la peor tradición rosa» (Merino, 2005: 105).

Campos, lograron pasar la barrera de los setenta y convivir durante algún tiempo de forma paralela con el *boom* del cómic adulto.

## 6.2 EL GRAFISMO DEL TEBEO FEMENINO

En estas historietas se ha comprobado que la creatividad y la innovación no fueron las características principales ni de su estética ni de su estructura, sino más bien la repetición de fórmulas probadas de éxito y de grafismos similares que se movieron en tres tipologías, más o menos delimitadas, las que compusieron su apariencia. En esas tipologías se encuentran el tipo exótico, el tipo caricaturesco y el tipo realismo próximo, los cuales fueron desarrollados por Ramírez y que aquí tan solo serán abordados brevemente para establecer relaciones con los estilos practicados en el cómic adulto.

El tipo exótico consistió en rostros femeninos en los que la nariz tan solo estaba formada por dos pequeños puntos y las caras de los personajes se asemejaban a muñecas. El vestuario era una explosión de curvas y paños, los cuales lograban, en ocasiones, llegar a eclipsar a los propios personajes y desdibujar los bordes de las viñetas rompiendo con la cuadrícula tradicional. Los colores se dejaron para los exteriores, mientras que en los interiores se utilizó el blanco y el negro, usando este último solamente para rellenar grandes superficies y para el abundante trazo curvilíneo. Los encuadres fueron conquistados por los primeros planos, mientras que los de cuerpo entero se dedicaron casi exclusivamente para mostrar los majestuosos ropajes que los personajes femeninos portaban, elemento que parecía más relevante que la propia escena en sí. Este tipo gráfico destiló elegancia por cada uno de sus elementos, desde las «cinturas de avispa» hasta los finos dedos y rostros, tendiendo «a disfrazar la realidad física sumiendo lo representado en un ambiente “histórico” o geográficamente inaccesible» (Ramírez, 1975: 136). De este modo se creaba esa ilusión de perfección y refinamiento prácticamente inalcanzable para quienes los leían. *Azucena* y *Ardillita* fueron las dos mejores exponentes de esta tipología gráfica.

El tipo caricaturesco no fue un grafismo únicamente palpable en el tebeo femenino, pero en este se usó, principalmente, para llegar a sectores de la población más amplios. Solía encontrarse más comúnmente en aquellas publicaciones de contenido variado. Este tipo,

además, contó con cuatro subtipos: la caricatura oficial, la caricatura de *Florita y Lupita*, el humor de la Escuela Valenciana y la caricatura de Bruguera con *Sissí*. En relación con la primera estaría *Mis Chicas*, una caricatura propia de los dibujantes humorísticos dentro de la cual los personajes no se asemejan apenas con la realidad. Mientras que la segunda, empleada en los cuadernillos de *Florita y Lupita*, sí que se acercó más a la realidad, como sucedió con los dos últimos subtipos. Este somero uso de la caricatura da a entender que «la deformación caricaturesca ha sido el procedimiento gráfico menos frecuente en la historieta femenina» (Ramírez, 1975: 147).

Por último, en el realismo próximo se cambió radicalmente la localización, pasando de ambientes lejanos y exóticos a los puramente contemporáneos. Lo mismo sucedió con el resto de los elementos y vestimentas que construyeron las escenas, ya que todo lo que compuso el interior de una viñeta se pudo, a partir de entonces, relacionar con la vida cotidiana, lo que dio lugar a la denominación de realismo. Las «nuevos tipos iconográficos [...] tienen muy poco que ver con los tradicionales: chicas corrientes que trabajan en oficinas se enamoran de unos “ideales” masculinos modernos, con el pelo largo y descuidado, y que se ponen jerseys en vez de chaqueta y corbata» (Ramírez, 1975: 148). Uno de los tebeos donde se aplicó este grafismo fue en *Claro de Luna* con Gómez Esteban y otros dibujantes que, como María Pascual o Carmen Barbará, se alejaron del grafismo exótico para adecuarse a este otro tipo.

De forma progresiva, y a medida que se acercó la década de los sesenta y, sobre todo, la de los setenta, se fue constatando un visible cambio en las portadas de los tebeos femeninos donde se sustituyó, en multitud de ocasiones, el rostro dibujado de las chicas de portada por la fotografía de una modelo o de una cara conocida del mundo del espectáculo. Esta acción recuperaba un recurso utilizado en las portadas de algunas publicaciones de prensa y de carteles anteriores al estallido de la Guerra Civil Española: el fotomontaje. Una técnica que combinaba en el mismo soporte dibujo, fotografía e, incluso, recortes de prensa, que daban lugar a obras tremendamente vanguardistas. El mayor exponente y valedor de esta técnica dentro de nuestro país fue Josep Renau, un artista que sobresalió en el campo de las artes gráficas y que impulsó el uso del fotomontaje, especialmente, en los carteles de propaganda política, donde desmontaba al fascismo y al imperialismo mostrando las formas



de opresión perpetradas por estos. Una herramienta que, pasada la guerra, no desapareció por completo, pues como se observa, fue recuperada tanto por estas revistas femeninas, como también por otras tantas gráficas y satíricas, tales como las portadas realizadas para *La Codorniz*. La técnica del fotomontaje siguió ganando adeptos, especialmente, entre los jóvenes artistas de los setenta y de los ochenta, quienes, en su afán por experimentar, la recuperaron para darle un toque rupturista y de vanguardia a sus trabajos. Entre esos jóvenes artistas que hicieron uso del fotomontaje se encontró Montse Clavé, una de las dibujantes de la primera ola y una entusiasta del empleo de este recurso dentro de sus historietas.

Del mismo modo que sucedió con las temáticas y contenidos, no siempre estos estilos gráficos aparecieron con total pureza, pues muchos de sus dibujantes practicaron de forma indistinta unos u otros. No obstante, esta compartimentación ayuda a establecer las características básicas de cada uno de ellos para así poder reconocerlas al analizar los tebeos y llevar a cabo comparaciones con los grafismos practicados por las autoras del cómic adulto.

### **6.3 EL PAPEL DE LA MUJER EN EL TEBEO FEMENINO: REPRESENTACIÓN Y SITUACIÓN**

En estas historietas se ha podido comprobar cómo, a pesar de acceder a diversos tipos de grafismos o enfoques, la estructura y la estética fueron muy similares en todas ellas a lo largo de las diferentes décadas en las que se publicaron. Un aspecto, este de la repetición, que afectó de forma similar a la concepción de los personajes y argumentos, pues, aunque estos mudaban sus rostros de un número a otro, los estereotipos y los mensajes permanecieron inalterables de una semana a la siguiente, más allá de diminutas diferencias o matices.

Es realmente llamativo que no se provocara un cansancio de las formas, ya que no había lugar para la sorpresa. Las lectoras esperaban y conocían casi de forma apriorística el obligado y necesario *happy ending* (lo que Adorno llamaría el anhelo de un terreno seguro). En pocas páginas y en un esquema reiterado *ad infinitum* las protagonistas cumplían su sueño de felicidad mediante el verdadero amor (Jiménez, 2011: 160).

Es precisamente en esas protagonistas, en sus estereotipos, representaciones y papeles en los que centraremos este apartado. En las revistas dirigidas al público femenino ha quedado patente en su edición un doblegamiento a las normas ideológicas del Régimen, las cuales propugnaban una segregación de los infantes y de los jóvenes por sexos, acción que estaba sustentada sobre la creencia «de que cada sexo tiene un mundo específico y requiere una preparación diferente» (Ramírez, 1975: 31). Esto conllevó a una diferenciación tajante entre los niños y las niñas, que afectó por consiguiente a su modo de educación y de entretenimiento. En el caso de las revistas de tebeos femeninos, a los editores solo les quedó explotar la temática sentimental, puesto que el resto de los temas tradicionalmente habían pertenecido a la «órbita» masculina<sup>68</sup> y no parecían ser los más apropiados para las niñas. Estas esferas separadas derivaron en la creación de infinidad de estereotipos que se perpetuaron a lo largo de las décadas en los dos géneros. Con respecto a las niñas, que es el tema que nos ocupa, su representación estuvo muy condicionada por la ideología dominante en esos momentos: el franquismo. Esto generó una imagen de la figura femenina totalmente discriminadora, ilusoria y relegada a roles secundarios dentro de los tebeos de posguerra. Una imagen que no se creó en base a la realidad, pues únicamente respondió a estereotipos, fantasías e ideologías que desembocaron en una figura irreal, casi utópica<sup>69</sup>. La mujer del tebeo femenino fue un ideal que representó la suprema perfección, aspecto al que debían aspirar todas las mujeres «de bien». Por tanto, «la mujer de la historieta femenina no es, qué duda cabe, la mujer real, con toda la complejidad del ser personal, abierto, problemático, fronterizo e indelimitado» (Ramírez, 1975: 159), pero funciona de manera formidable para los objetivos franquistas, pues a través de este falso reflejo comenzó a intuirse la mujer, momento donde los instrumentos ideológicos entraron en movimiento imponiendo unos valores «a favor de una clase dominante que terminan por alienar al grupo dominado. Mediante un proceso de identificación con los protagonistas se perpetúan esos valores dominantes» (Jiménez, 2011: 160).

---

<sup>68</sup> Aunque se sabe que las niñas solían disfrutarlos igualmente.

<sup>69</sup> Obviamente, los personajes masculinos también estuvieron atenazados por toda una serie de estereotipos y convenciones que dejaron poco margen de acción y que impusieron unos comportamientos en ellos enfocados hacia una fuerte masculinidad. No obstante, en esta investigación el objeto de estudio son aquellos que les afectan a ellas.

Esta imagen, además, en el tebeo femenino estuvo enormemente edulcorada, como todo el ambiente que la rodeó, por otra parte. De fuerte enfoque melodramático, dio lugar a una construcción de la historia totalmente alejada de la realidad, pues no interesaba que las niñas estuvieran al tanto de esta. «El producto no es la realidad, sino su idealización; no es la felicidad, sino su representación; no la vida, sino una sustitución» (Ramírez, 1975: 189). Es decir, a través de la historieta sentimental se creó un mundo específico para las niñas, donde estas permanecieron totalmente desconectadas del mundo y de sus problemáticas, y donde tampoco se les permitió la evasión o la ensoñación.

Así, la mujer privada del pensamiento fantástico estaba desvinculada, desconectada también del conocimiento de sus propios anhelos. Sin orientación autónoma, se dirigía hacia lo que le señalaban, se veía apegada al vacío de lo real eliminando cualquier posibilidad de cambio. Las fantasías eran frecuentemente demonizadas a través de la virtud de lo recto. Toda evasión de la realidad era castigada, cualquier impulso inconsciente rechazado, de manera que el individuo se perdía a favor del mantenimiento del *statu quo* social. Eso provocaba inmovilidad, aceptación de lo ya visto e imposibilidad de rebeldía (Jiménez, 2011: 165).

Esta situación relegaba a la mujer a la casa y a los roles considerados secundarios. Ella quedaba constreñida en el tebeo femenino, y muchas veces en el cómic general, a solo unos pocos papeles, entre los que se hallaban el de ama de casa, la esposa o la madre<sup>70</sup>. Es decir, la mujer tenía dos objetivos principales a los que debía aspirar en la vida: el matrimonio y la maternidad. Solo en ocasiones se le permitía optar por un trabajo, pero tan solo si este había sido considerado apto para ellas como, por ejemplo, ser peluqueras, dependientas, secretarias o enfermeras. El abanico profesional se ampliaría escasamente en los sesenta, con profesiones como periodista o azafata. Sin embargo, esto solamente se trataba de un *impasse* en sus vidas, algo en lo que poder «entretenerse» hasta la llegada de la boda. Momento en el que debían dejar atrás las aventuras y su autonomía para dedicarse a tiempo completo a lo realmente importante, acatar el papel que para ellas había reservado la sociedad: el de madres y esposas.

---

<sup>70</sup> En aquellos que se creaban dentro de la «órbita» masculina solían limitarse a novias eternas del héroe, heroínas andróginas o villanas malvadas.

Su misión se encaminaba a «cuidar de su belleza personal, es decir; prepararse para agradar al hombre; cuidar las cualidades morales (bondad, caridad...); ser calladas y obedientes; desear ardientemente la futura maternidad o sublimarla [...]; aprender a realizar pequeñas y progresivas tareas de cocina...» (Ramírez, 1975: 32). Y si la niña cumplía con todo ello a la perfección, su sueño de lograr el amor verdadero se haría realidad, un amor que, incluso en ocasiones, prometía sacarla de la miseria. Una imagen del amor que se cubrió de almíbar y se disfrazó de ternura para presentarla como la solución de todos los problemas. Un amor romántico que, pasado el «vivieron felices y comieron perdices» se descubría, en muchos casos, como un mundo triste, lleno de frustraciones y pocos alicientes. Aspecto contra el que reaccionarán vivamente las autoras del *boom*.

Pasada la boda, la mujer se convertía en un mero apéndice del hombre, a quien se debía plegar en todos sus deseos, pues la educación se había ocupado de que ella se convirtiera en la mejor compañera para él, a quien debía cuidar, amar y no molestar. Esto creaba un sombrío panorama para las mujeres, ya que no eran entendidas como personas autónomas, más bien vivían en un estado de perpetua minoría de edad, lo que conllevaba a que necesitaran ser tuteladas de continuo. Esto provocaba que las relaciones entre hombres y mujeres siempre fueran asimétricas, nunca entre iguales. Un hecho que se encargaron de mostrar muy bien en estos tebeos y en tantos otros, ya que por mucho valor y valentía que demostrara un personaje femenino en las historietas, este siempre tendría un límite, situación que aprovechaba el sujeto masculino para entrar en acción y demostrar su virilidad y fuerza salvándola, lo que creaba un estereotipo de mujer débil e indefensa y uno de hombre invencible, ambos igual de limitados y perjudiciales. En otras palabras, esta circunstancia se vivía como

un acto mesiánico de redención y salvación de las mujeres a través de los hombres citando tres niveles diferentes: un rescate físico, concerniente a situaciones donde la vida de ella peligraba y el hombre demuestra su superioridad anatómica; una salvación económica (les ayudan a salir de la pobreza); y una intervención metafórica situada en el orden de lo simbólico (la transformación en mujer). Son situaciones de inferioridad física, económica y personal; situaciones cuya perpetuación provocaba

que las mujeres las aceptaran como normales en su vida cotidiana y se anulara su capacidad de resistencia a la lectura ideológica (Jiménez, 2011: 163).

De esta manera, las mujeres del tebeo femenino acataron una serie de condicionamientos impuestos de los que no les fue fácil escapar y, en algunos casos, no existió ni siquiera tal intención, puesto que habían sido aceptados como normales. Entre esos condicionamientos se encontraban la sumisión, la opresión, la alienación, los estados de silencio o espera y la pasividad. Todos ellos profundamente vinculados entre sí. La sumisión de la mujer al hombre no era solo un acto representado con total sutileza en el tebeo femenino, sino que se encontraba incluso en la legislación y era impulsado por la Iglesia, la cual contaba con un papel preponderante en la época. En las historietas solía transmitirse «enmascarada bajo la discreción; virtud muy halagada en estas historias y que aquí se convertía en un claro eufemismo» (Jiménez, 2011: 161). La opresión tenía varios modos de manifestarse en los tebeos, y en el femenino, concretamente, lo hacía a través de los estados de espera y silencio o de la libertad ficticia. La espera de las mujeres era una forma encubierta de opresión porque

como era la mujer el sujeto de la espera, la que sufría la angustia de la ausencia, era ella la que sacrificaba cualquier otro aspecto de su vida a la intensidad del sufrimiento y la que se situaba a sí misma en una posición de inferioridad (Jiménez, 2011: 164).

También era ella la que esperaba pacientemente durante años la venida de su príncipe azul, pues no se consideraba decente que una mujer fuera activa en la conquista del ser amado. Su papel era el de ser únicamente un objeto de deseo y, solamente, gracias a su belleza conseguiría encandilar a su futuro marido. Se convierte en una eterna Penélope y en un ser completamente pasivo propio de una estructura patriarcal. Con esto se lograba mantener la situación imperante, pues la pasividad hacía que la mujer se entregara a lo establecido sin oponer resistencia alguna. En cuanto a la segunda vertiente mediante la cual aparece la opresión en el tebeo estaría relacionada con la libertad ficticia de la que parece disfrutar la mujer, la cual, en realidad, tiene poco de veraz, pues acata en todo momento el orden establecido sin salirse de los cauces, y su salida, en caso de haberla, siempre fue castigada y, posteriormente, reconducida, ya que nunca fue un sujeto verdaderamente libre. No es activo,

no busca, no elige y no conquista, solo simulará que lo es y lo hace. Por último, la opresión podrá darse a través del silencio, las mujeres no debían molestar, de ahí que se valorase positivamente la obediencia y el mutismo en las mujeres.

Estos condicionamientos y actitudes desembocaron en una total alienación del personaje femenino, pues dejó de tener identidad propia y tan solo siguió aquello que le dieron pautado. Posteriormente este sentimiento desembocará en una frustración que Betty Friedan denominó como «la mística de la feminidad».

Como era de prever, estos tipos de representaciones tuvieron objetivos muy claros, entre los que estuvieron el de evitar la emancipación femenina y el establecimiento de un férreo control sobre la mujer. De ahí que no se pueda hablar en estos tebeos de proceso autorreferencial, ni siquiera cuando detrás del dibujo se encuentra una autora, pues solo pudieron mostrar y transmitir aquello que les estuvo permitido, todo lo demás quedó fuera de los tebeos. Esta circunstancia eliminó toda posibilidad de representación de sí mismas o de imágenes más verosímiles. Hasta la llegada de los años setenta y de las autoras del cómic adulto no hubo posibilidad de autorreferencialidad en el personaje femenino, pues continuaron siendo «meros sujetos pasivos representados y hablados» (Jiménez, 2010: 588).

Las mujeres, ante la imposibilidad de desarrollar una participación activa en la marcha de la sociedad, solo pudieron conformarse, aparte de con ser esposas y madres, con el cultivo de la feminidad, puesto que en el lenguaje del tebeo se dejaba meridianamente claro que todo aquello que no destilara hermosura y belleza, y sí fealdad, era sinónimo de maldad. Razón por la cual la rival de la protagonista siempre fue menos agradable a la vista, o al menos, más cruel. Una oposición de términos que fue realmente fructífera y repetida tanto en estos tebeos como en otros. Este cultivo de la feminidad fue un motivo más de desigualdad entre hombres y mujeres, pues eran ellas quienes debían cuidarse y buscar la forma de embellecerse, más para resultar atractivas al hombre que a sí mismas. Esto se debe a que

en las relaciones de poder, los individuos situados en la cúspide de la jerarquía no necesitan mostrarse. Es la parte oprimida la que necesita vestirse para el otro. Eso reduce las posibilidades de competir en otros ámbitos diferentes del

estético. Preocupadas por su aspecto y por encuadrarse dentro de lo femenino, las mujeres descuidan parcelas más importantes de sus vidas (Jiménez, 2011: 167).

Esto explica que gran parte de las revistas de contenido variado tuvieran secciones dedicadas a dichos temas, entre ellas estaría la perteneciente a *Florita* titulada «Pequeños defectos que debemos corregir».

Destinada a pulir las posibles aristas de la esposa futura e ideal en la que debería convertirse la mujer. El uso de la palabra «deber» implicaba una obligación, un imperativo que había que cumplir sino se quería formar parte de las taradas, es decir, de las imperfectas. Decir «defectos» llevaba implícita una búsqueda de la perfección (Jiménez, 2011: 161).

En estos tebeos tampoco se potenció la solidaridad entre mujeres, muy al contrario, se contribuyó a fomentar la rivalidad entre ellas, puesto que el objetivo era mostrar una batalla entre la virtud y el vicio, propia de las historias medievales donde toda acción quedaba justificada en pos del amor. De hecho, la rival era una pieza clave, pues se interponía entre el hombre amado y la protagonista, generando la tensión en la historia y, además, contribuía poniendo de relieve las características positivas de la protagonista gracias a la comparación de los actos de ambas durante el enfrentamiento.

Del mismo modo, esta rivalidad sirvió para mandar un mensaje a las lectoras: no debían fiarse del resto de mujeres. Esto evitaba cualquier intento de creación de redes de apoyo entre ellas y con ello la anulación de cualquier reivindicación conjunta. Cuanto menos se fiarán unas mujeres de otras, mejor se mantenía la estructura patriarcal. El hecho de que no se fomentase la sororidad entre mujeres y sí su competencia acabó «incentivando el aislamiento psicológico y la alienación» (Almerini, 2017: 216), lo que desencadenó un gran sufrimiento en las mujeres reales a largo plazo.

Los preceptos religiosos adquirieron asimismo un gran peso en nuestros tebeos en general y en los femeninos en particular, pues en multitud de ocasiones los argumentos de las historietas se apoyaron en ellos, filtrando toda clase de parábolas y alegorías cristianas, como la anteriormente citada en relación con la batalla entre la virtud y el vicio. Un acto que se encontraba vinculado al control que buscaba llevar a cabo la Iglesia católica sobre la

sociedad y, muy especialmente, sobre la educación y el desarrollo de las mujeres, a quienes prácticamente desde sus inicios vigiló con ojo censor. Los tebeos femeninos fueron un medio extraordinario para encauzarlas desde su más tierna infancia hacia el camino de la obediencia y de la rectitud moral.

Se educaba a las mujeres en la misericordia, se les enseñaba a perdonar a través de los preceptos de la Biblia [...]. En una España mayoritariamente católica, el discurso religioso tomaba el carácter de verdad de forma inmediata. Era un argumento de autoridad indiscutible (Jiménez, 2011: 162).

Este recorrido por la representación de la mujer y por los papeles que esta encarnó dentro del tebeo femenino<sup>71</sup> ha dejado patente el hecho de que la mujer en ellos no tuvo capacidad alguna para introducir su punto de vista, ni de generar sus propios discursos o crear su representación autorreferencial. Las mujeres de los tebeos de esta época carecieron de iniciativa y, por tanto, de proyecto vital. Vivieron la vida que se les permitió vivir, como resumiría Ramírez (1975: 161).

Los tebeos, especialmente los sentimentales, y sus argumentos serán por lo general el punto de partida de las reivindicaciones y protestas que desarrollarán las autoras del cómic adulto de los setenta en sus obras, rompiendo en mil pedazos el eterno femenino. No obstante, no se debe pensar que el cómic femenino fue el origen de todos los males, pues se trató de un medio más de gran valor estético y testimonial a través del cual se transmitieron los valores ideológicos del momento, es decir, constituyeron «meros instrumentos al servicio de» (Jiménez, 2011: 168). Circunstancia que no es suficiente para adoctrinar a una sociedad entera, sino que es necesario que trabajen y actúen en colaboración con otros medios y factores, como la educación o la religión, para que se logre un cambio drástico en las conductas de los individuos y una modificación en sus personalidades. El problema de la visión negativa del tebeo, si se compara con la valoración hacia otros medios, ha radicado en su capacidad de divulgación masiva y amplia, que parece contribuir de forma más efectiva en la difusión de ideologías y estereotipos y, por ello, su criminalización ha sido más

---

<sup>71</sup> Aunque serán estereotipos que se perpetúen en el resto de cómics unidos a otros que aquí no están presentes.



contundente y perseverante. Es decir, que el tebeo únicamente es una pieza más dentro de este complejo entramado de adoctrinamiento y dirigismo.

## **6.4 LAS DIBUJANTES DE TEBEO HASTA 1970**

Antes de iniciar el análisis de las autoras de cómic adulto, es perentorio realizar un acercamiento a las primeras dibujantes que participaron en la historieta española, algunas de ellas tan solo rescatadas tras pequeños homenajes y de las cuales apenas si existen unos pocos datos recuperables acerca de sus vidas y producciones.

Desde los inicios de la historieta española, cuando esta tomaba la forma de revista satírica, comienzan a aparecer contribuciones femeninas al lado de las masculinas como, por ejemplo, las de Lola Anglada, Pitti Bartolozzi o Josefina Tanganelli (Abel), quienes son una muestra magnífica del inicio de la mujer en este medio.

Lola Anglada i Sarriera (Barcelona, 1893-1984) fue una historietista, escritora e ilustradora de contenido infantil y satírico para las revistas *Cu-Cut* y *En Patufet*, así como, fundadora de la revista *La Nuri*, de contenido dirigido al público infantil. Aunque encuadrada en el novecentismo, mostró una notable diferencia de sus estilos gráficos dependiendo de la revista que se consulte. En aquellas de tipo satírico se observa un estilo menos envarado, liviano y cercano a la caricatura, mientras que en las revistas concebidas para público femenino se adaptó al grafismo propio de estas, más conservador, preciosista y «realista».



Figura 50. Viñeta de Lola Anglada para En Patufet

Figura 51. Portada de La Nuri, de Lola Anglada

No obstante, existen otras publicaciones donde se advierte un aspecto menos conocido de Anglada, su compromiso republicano y feminista, ya que dibujó a las milicianas y milicianos y a los brigadistas durante la Guerra Civil para reportajes gráficos del momento, y colaboró con revistas feministas de la época como *Feminal* o *Claror*, como así lo indica Vila (2017: 97-98).



Figura 52. Dibujo de milicianas «La revolucionaria» de Lola Anglada, 1936



Figura 53. Dibujo de la serie «Els altres» de Lola Anglada

Josefina Tanganelli i Plana (Barcelona, 1904-1968) utilizó el pseudónimo de «Abel» para firmar sus creaciones y colaboró, al igual que Anglada, en publicaciones satíricas de aquellos años, tales como *En Patufet*. Como miembro novecentista, en su estilo se aprecian las características propias de esta vanguardia del XX.

En ella podemos observar que, lejos del trazo tierno y suave del que hablan las reseñas de la obra posteriormente firmada como Tanganelli, su dibujo se acerca mucho más a las deformaciones y estilizaciones angulosas y dinámicas de sus compañeros novecentistas; el experimento en su dibujo es paralelo a las innovaciones que estos aportaban con el expresionismo en el movimiento, la emoción, la acción y la apariencia de sus personajes. La seguridad de la línea, la personalidad expresiva y muy especialmente el dinamismo son las características de los dibujos firmados como Abel que va a publicar hasta 1931 (Vila, 2017: 100).

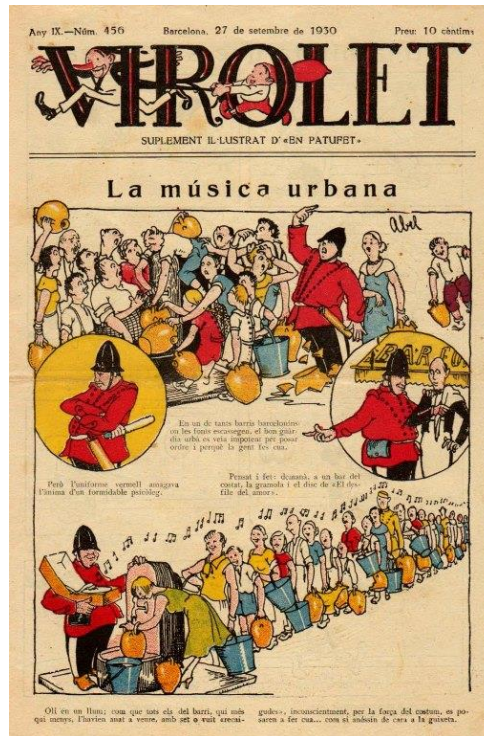


Figura 54. Portada de Virolet (Suplemento En Patufet), n.º 456, 1930 de Abel (Josefina Tanganelli)

Tanganelli más tarde abandonó el dibujo de historietas para centrarse en la realización de carteles y pinturas. Su estilo sufrió entonces una mutación, dando lugar a unos trazos completamente diferentes, como explicaba Vila, de carácter más tierno y suave, más *naïf*.

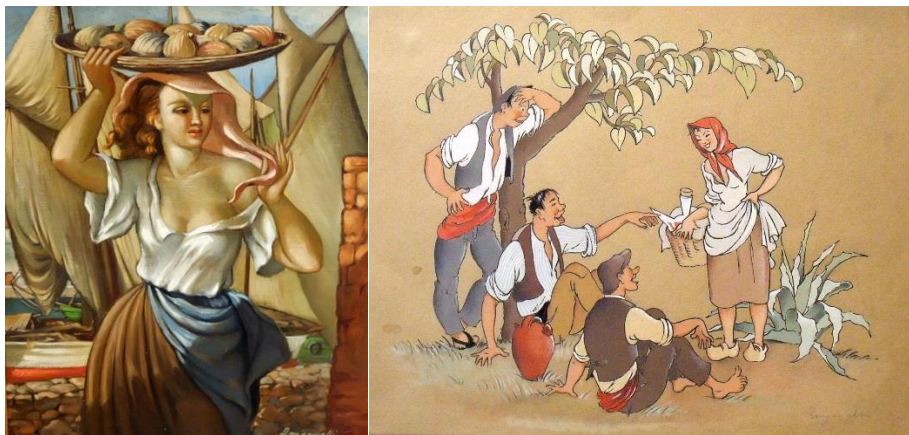


Figura 55. Escena campestre, de Josefina Tanganelli

Figura 56. Retrato Dama, de Josefina Tanganelli

Francis Bartolozzi (Madrid, 1908-2004), conocida como Pitti Bartolozzi, siguió el estilo dibujístico de su padre y mentor, Salvador Bartolozzi, dibujante del dandismo



madrileño, al que le sumará los conocimientos adquiridos como alumna de Julio Romero de Torres. Su serie de mayor trascendencia fue *Canito y su gata Peladilla* donde se muestra un estilo marcado

por el dibujo fantástico, las deformaciones expresivas y las fragmentaciones dinámicas, con un cierto aire que nos acerca al surrealismo. Dentro de su trazo no existen apriorismos femeninos esenciales, pero sí las influencias pictóricas, vanguardistas e innovadoras de su padre y su entorno. La mancha toma protagonismo sobre la línea y el movimiento da vida y acción a los personajes de Pitti (Vila, 2017: 105).



Figura 57. «Canito y su gata peladilla», Crónica, n.º 379, 14 de febrero de 1937 de Pitti Bartolozzi

La trayectoria de Bartolozzi destila libertad y apertura a la modernidad volcada en la experimentación y en la innovación (Vila, 2017: 104). Esto se hace mucho más palpable con el estallido de la Guerra Civil en 1936, cuando se produce un profundo cambio en su estilo. Atrás quedan los dibujos infantiles de *Canito y su gata Peladilla*, pues el horror, el sufrimiento y el negro se apoderan de sus obras. El rayado con la tinta sobre el papel se convierte en protagonista como así lo muestra en sus colaboraciones con *El altavoz del frente*

o en sus grabados de la contienda titulados *Pesadillas infantiles* (*Aviación negra, Guerra, El ogro, Gases, etc.*) de 1937.

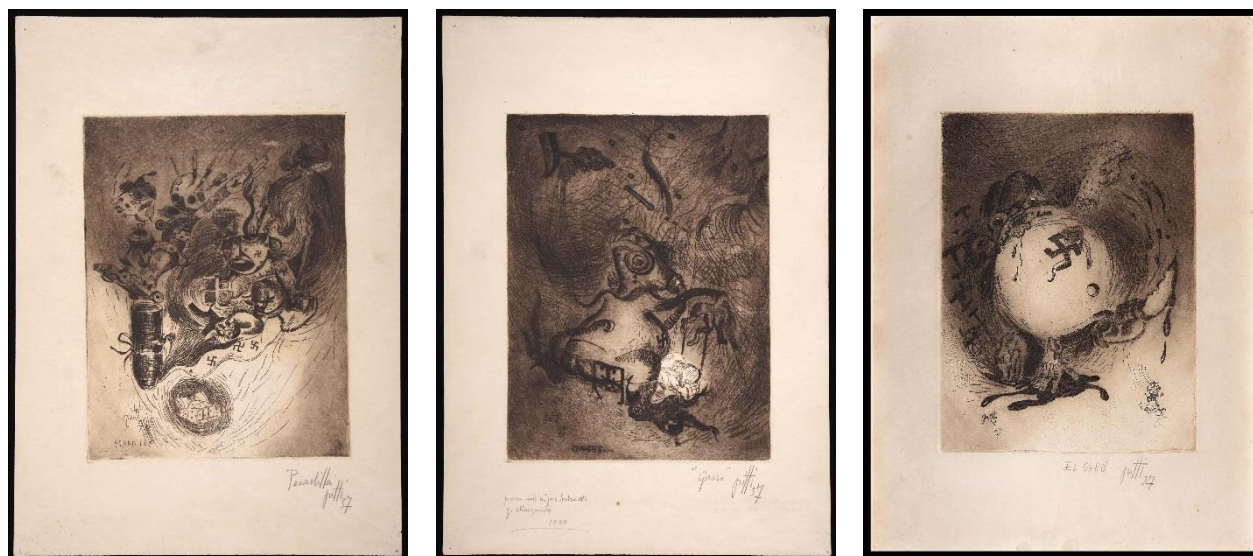


Figura 58. Serie «Pesadillas infantiles», (Pesadilla, Gases, El ogro), 1937, de Pitti Bartolozzi

Tras Anglada, Tanganelli y Bartolozzi las contribuciones de las mujeres en la prensa satírica desaparecieron, así como, la libertad creativa observada con anterioridad. El bando republicado había sido derrotado y la dictadura se implantaba victoriosa e implacable en España, hecho que tendría graves consecuencias en el discurrir político, social y cultural. Una de estas consecuencias quedó patente en el trabajo de las dibujantes, quienes hasta entonces habían podido colaborar con sus compañeros en revistas de cualquier género, pero que ahora pasaban a estar encuadradas únicamente dentro del desarrollo del tebeo femenino. Lejos de estos márgenes su trabajo, sencillamente, no fue aceptado.

En este tipo de tebeo la lista de autores participantes fue amplia, pues se trató de un género que arrancaba prácticamente desde el final de la Guerra Civil con *Mis Chicas* y finalizaba casi en los ochenta con *Esther y su mundo*. No obstante, solo serán citadas algunas de las dibujantes más significativas, aunque somos conscientes de que existen otras tantas relevantes, como Juanita Bañolas o María Ángeles Battlé. En este caso, el conjunto de mujeres dibujantes a analizar dentro del tebeo femenino serán el formado por Pili Blasco, Rosa Galcerán, Carmen Barbará, María Pascual y Purita Campos.

Pili Blasco (Barcelona, 1921-1992), miembro de una prolífica saga de dibujantes, está considerada una de las autoras que más influencia tuvo en el estilo de las generaciones que la sucedieron, ya que sus dibujos rodearon la vida de muchas de ellas. Su inicio, sin contar con la creación de algunas portadas, fue en la revista *Mis Chicas*, donde su estilo comenzó a fraguarse mediante series como *El castillo de oro* o *Rodeando al planeta Tierra*. Sin embargo, su trabajo no quedó ahí, pues realizó relatos, anuncios publicitarios, recortables y libros-muñeca. Su colaboración también estuvo presente en *Florita* con las *Aventuras de Lalita*. Su labor como dibujante se terminó hacia los sesenta, cuando se retiró para encargarse de sus hijos, como mandaba la norma.



Figura 59. Episodio de «Las aventuras de Lalita», *Florita*, de Pili Blasco

Su estilo estuvo marcado por el trazo curvilíneo obtenido, como apunta Ramírez (1975: 37), del visionado de modelos modernistas como los de Aubrey Beardsley o Alfons Mucha, los cuales estaban plagados de mujeres de largos y ondulantes cabellos y vaporosos ropajes que ondeaban con el viento, que en sus obras dieron lugar a princesas y hadas de fastuosos vestidos y abundantes cabelleras que enmarcaban rostros poco realistas, más apegados al aspecto de muñecas y que rayaban lo caricaturesco. Unas líneas siempre claras y visibles que encerraban un estallido de color.

Blasco tenía, además, la virtud de saber adaptar su lenguaje al proyecto que le encomendasen, pues «poseía la destreza y el gusto suficientes para pasar, si la historieta así lo requería, de las formas modernistas de las primeras, cuyas figuras eran más realistas y estilizadas, al dibujo infantil y redondeado de las segundas» (Rodríguez Eguren, 2015: 128). Es decir, en Blasco se puede hablar de dos estilos más o menos delimitados: el realista de tintes modernistas y atmósferas etéreas que utiliza para los cuentos de hadas y princesas; y un segundo estilo más cercano a la caricatura, sin llegar a la estridencia en esta, que se cubre de un tono más infantil para las historietas que se alejaban de la primera temática y eran algo más aventureras. No obstante, existen obras donde ambos estilos se encuentran combinados.

Rosa Galcerán Vilanova (Barcelona, 1917-2015) fue una de aquellas dibujantes que tomaron como herencia el estilo desarrollado por Pili Blasco, al que sumó, según Ramírez (1975: 44), rasgos del tebeo de aventuras desarrollado por la Escuela Valenciana.

Sus inicios también hay que buscarlos en *Mis Chicas*, si bien, la mayoría de su producción la desarrolló para la revista *Azucena* (1946), creada gracias a su propia iniciativa en torno a cuentos de hadas e historietas sentimentales.



Figura 60. Portada de *Azucena*, de Rosa Galcerán



En el análisis de su estilo se hallan discrepancias entre los autores consultados, mientras Ramírez (1975: 44) y Rodríguez Eguren (2015: 217) opinan que este se halla edulcorado y ablandado en demasía, careciendo de la fuerza del que presumía el trazo de Blasco, Vila (2017: 115) expone lo contrario. La revisión de las obras creadas por Galcerán demuestra que los dos primeros autores parecen estar menos acertados, mientras que la consideración de Vila se ajusta más a la producción real de la artista.

El dibujo de Rosa Galcerán en los cuentos de hadas se aleja de la ligereza que observamos en los rostros del estilo femenino; [...] tiene una estructura firme sobre la que se sostiene el dibujo, una construcción dinámica de los personajes que trabaja la narrativa sin abusar del uso del primer plano (Vila, 2017: 115).

Un recurso, este introducido por la autora, que, posteriormente, se implantará en el lenguaje narrativo del género romántico, convirtiéndose en algo habitual de este tipo de tebeo. En ella se observa, asimismo, una mayor profusión en el maquillaje de los personajes femeninos y un trabajo más minucioso de los peinados y fondos. Características que chocan con los análisis que suelen realizarse del género romántico, al que se le acusa de ligero y plano. De hecho, Galcerán creó fondos «especialmente narrativos y trabajados [...]». Construye paisajes y ambientes sin miedo a la dureza o a la oscuridad de las líneas» (Vila, 2017: 116).

María Pascual Alberich (Barcelona, 1933-2011) fue otra de las dibujantes relevantes del tebeo femenino de nuestro país, de quien se pueden encontrar historietas en *Azucena*, *Mis Cuentos*, *Lindaflor*, *Guendolina*, *Serenata* o *Rosas blancas*. Aunque sus producciones son mucho más extensas, pues colaboró con Bruguera realizando recortables y con Toray en los años setenta encargándose de un curioso proyecto de cuentos clásicos troquelados, los cuales tenían la forma de una princesa de cuento en su portada y su silueta era la que daba forma al librito, entre ellos se pueden encontrar los relatos de *Blancanieves*, *La Bella Durmiente*, *Caperucita*, *Cenicienta*, *El flautista de Hamelin*, *El gato con botas* o *Pulgarcito*.



Figura 61. Portada de Serenata, n.º 24, 1954, de María Pascual



Figura 62. Portada de Cenicienta, Cuentos Populares Troquelados, de María Pascual

Su dibujo tuvo un trazo curvilíneo, pero claro y ágil, que delimitaba a las figuras con claridad, dando lugar a unos personajes de abundantes y largas cabelleras, rostros redondeados y sonrosados y ojos almendrados con profusas pestañas maquilladas. Como sucedía en Blasco, el estilo de Pascual se puede dividir en dos vertientes: una más *naïf*, donde los personajes se acercan más a la categoría de muñecos con ese estilo caricaturesco propio del tebeo de género romántico y rostros pícaros, pero dulcificados. Un grafismo que, normalmente, utilizó para los cuentos infantiles. Y una segunda vertiente que hace recordar a las revistas de moda y a las modelos de publicidad, pues el ambiente nos transporta a la vida cotidiana, y los rostros son ya más realistas y menos aniñados. En pocas palabras, la

contemporaneidad se cuela en su estilo, el cual se aplica a obras destinadas a *Serenata* o *Guendolina*, por ejemplo, donde la temática se separa del cuento popular. Sin embargo, como ocurrió con Blasco, María Pascual fusionó ambos estilos en muchas de sus historietas, por lo que será posible ver reminiscencias de uno en otro.

Carmen Barbará Geniés (Barcelona, 1933) es historietista e ilustradora de tebeo femenino y, aunque sus obras se encuentren en muchas de las citadas revistas, *Azucena*, *Lindaflor*, *Claro de Luna*, *Florita o Sissi*, su obra más célebre fue *Mary Noticias*. Quizá no tanto en lo que a estética del personaje se refiere, pues siguió los cánones del rostro estereotipado de mujer-muñeca, sino más bien por el ligero cambio en su argumento y en la actualización temporal, ya que se convirtió en un personaje fijo que vivía aventuras distintas en cada número y desempeñaba una de las nuevas profesiones femeninas del momento: periodista.



Figura 63. Portada de Claro de Luna, n.º 59, 1950 de Carmen Barbará

El dibujo de Barbará se puede encuadrar en el, denominado por Ramírez, sentimental-próximo, aunque con reminiscencias de sus inicios dentro del exótico-sentimental, pues a pesar del rostro de mujer-muñeca de *Mary Noticias*, Barbará utilizó un trazo marcado y ágil en sus personajes, quienes adoptaban en sus cabellos y ropas un aire de modernidad propio de los sesenta. Los ojos, como se repetía desde Galcerán, son almendrados, grandes y de pestañas y párpados maquillados. Los fondos fueron profusamente trabajados y no faltó detalle en ellos. Las viñetas no estuvieron conquistadas por el primer plano, sino que hubo

alternancia entre los encuadres y los planos para dar mayor dinamismo a la acción, a lo que contribuyó el uso de las líneas cinéticas y la gestualidad de los rostros junto al movimiento estudiado de los cuerpos. Un tratamiento que se comenzaba a alejar del perpetuo a lo largo de casi dos décadas en el tebeo femenino.



Figura 64. Portada de Mary Noticias, n.º 134, 1962 de Carmen Barbará

Por último y, aunque en cuanto a cronología laboral forme parte del grupo que comenzó a trabajar en agencias y por tanto esté más cerca de las autoras de cómic adulto en estos términos, no se puede cerrar este capítulo sin citar a Pura Campos Sánchez, más conocida como Purita Campos (Barcelona, 1937), uno de los grandes símbolos del tebeo femenino y de las grandes afortunadas en lo que a número de ventas se refiere. Pura Campos empezó a dibujar como ilustradora y figurinista en revistas de moda para, a partir de los cincuenta, colaborar con portadas e ilustraciones en *Can Can* o *Celia*. No obstante, su éxito llegó al decidir trabajar para editoriales inglesas con historietas dirigidas al público femenino, de las cuales surgió *Patty's World*, donde puso dibujo a los guiones de Phillip Douglas, y la cual se tradujo para la publicación española a través de Bruguera a partir de 1974 como *Esther y su mundo*. Tras ella llegaron *Jana* o *Gina*, que aunque no son tan conocidas, conectaron de forma positiva e igualmente extraordinaria con las lectoras.





Figura 65. Episodio de «Patty's World», Pink, 1974, de Purita Campos



Figura 66. Episodio de «Esther y su mundo», de Purita Campos

Su estilo ha ido variando con el paso del tiempo y se ha sabido amoldar sin problemas al espíritu de cada época y a sus características. Sin embargo, hay elementos que han permanecido inalterables dentro de este, como su interés por la moda, aspecto obviamente palpable en el vestuario de sus personajes. Purita Campos, además, es una dibujante que ha elegido grandes referentes de la Historia del Cómic para inspirarse, entre los que se encuentran Hugo Pratt, Guido Crepax o sus propias compañeras, Pili Blasco o Rosa Galcerán, de todos ellos se pueden distinguir rasgos al estudiar su producción.

De dibujo clásico y línea clara, ágil y bien definida, junto con un excelente conocimiento de la anatomía humana, Campos hace de su cómic un universo armónico. A lo que une el hecho de que

no solo ejecutaba los guiones con limpieza y con un sentido muy práctico del reparto de masas en la página, también logró inocular en sus personajes (en su trazo en general) una frescura y una viveza que no ha perdido fuerza con el paso del tiempo (AA.VV, 2008).

A finales de los ochenta *Esther y su mundo* dejó de publicarse y Purita Campos abandonó el tebeo para dedicarse a la educación, «hasta que en el Salón Internacional del Cómic del Principado de Asturias [se] le hizo un homenaje y se le concedió su máximo galardón, El Haxtur al Autor que Amamos» (Rodríguez Eguren, 2015: 192) en 2004. Un acto que marcó un punto de inflexión en la vida de Campos, puesto que sirvió para que regresara al mundo del cómic y para que los antiguos números de *Esther* fueran reeditados con gran acogida.

De este modo, se resume brevemente la aportación de estas autoras y de sus estilos al mundo de la historieta, y se conoce quienes fueron las predecesoras de las autoras de cómic adulto. Si se observan bien estos grupos, queda patente, tanto en las que contribuyeron con la prensa satírica como en aquellas que se encuadran dentro del tebeo femenino principalmente, que si se colocan sus obras junto a las de sus compañeros resulta prácticamente imposible adivinar el género de quien se halla detrás. Esto evidencia que no existe un estilo puramente femenino ni otro únicamente masculino. En el caso de las satíricas, siendo excesivamente breves, se debe al hecho de que todas aprendieron bajo el mismo influjo artístico y la misma vanguardia, y en el caso de las segundas, porque los cánones del tebeo femenino no les permitieron ni a ellas ni a ellos mostrar estilos individuales, ni hacer uso de su creatividad. Estaban todos ellos condenados a repetir *ad infinitum* el mismo patrón, tanto estético como argumental y, a pesar de todo, se han observado pequeñas diferencias entre unos y otros, y cierta evolución del lenguaje conforme se acercaban a los sesenta y setenta. Circunstancia que se repetirá de forma similar en las autoras del cómic adulto, pues volverá a ser complicado identificar la mano de quien se halla detrás, al menos, si se atiende únicamente al estilo, pues los argumentos serán otra cuestión.

## **6.5 ENTRADA DEL FEMINISMO EN EL CÓMIC**

A finales de los sesenta, concretamente hacia 1968, el mundo comenzó a vibrar, fueron muchos países los que se levantaron contra el orden establecido. Eran los años de las revueltas estudiantiles de Mayo del 68 en distintos puntos del planeta, de la oposición a la Guerra de Vietnam y de los ecos del Movimiento de Liberación de la Mujer que llegaba desde los Estados Unidos, todos ellos iniciadores de una nueva concepción del mundo y de

sus estructuras. Ante esta situación, España fue sagazmente aislada por el Régimen para evitar el contagio reivindicativo. Para ello se declaró el 7 de febrero de 1969 el estado de excepción, acerca del cual declaraba lo siguiente Manuel Fraga, ministro de Información de Franco por aquel entonces, a la prensa tras la salida del Consejo de ministros y en relación con los movimientos estudiantiles:

acciones minoritarias, pero sistemáticamente dirigidas a turbar la paz de España y su orden público, han venido produciéndose en los últimos meses, claramente en relación con una estrategia internacional, que ha llegado a numerosos países. La defensa de la paz y el progreso de España y del ejercicio de los derechos de los españoles, deseo unánime de todos los sectores sociales, obligan al Gobierno, en cumplimiento de su deber, a poner en práctica medios eficaces y urgentes que corten esos brotes y anomalías de modo terminante [...]. Dentro de ella, unos cuantos malvados y ambiciosos que han querido capitalizar en su beneficio esta situación. Y efectivamente, es mejor prevenir que curar. No vamos a esperar a una jornada de mayo para que luego sea más difícil y más caro el arreglo (*ABC*, 25/01/1969: 17).

Pese a la intención del Gobierno por paralizar las «anomalías», como así las denominaron, las filtraciones de información y de revolución llegaron a España, aunque a un menor nivel que en otros países, bien es cierto, contagiando, sobre todo, a las universidades de Madrid y Barcelona, donde se produjeron algunas revueltas que fueron duramente sofocadas. Sin embargo, en España no se puede hablar de grandes cambios sociales y políticos ni de grandes reivindicaciones y levantamientos hasta la llegada de la Transición. Con todo, existieron ciertos conatos de protestas contra el Régimen, pero estos siempre fueron neutralizados de inmediato. Lo mismo ocurrió con el feminismo, nunca hubo un movimiento visible hasta las mismas fechas. Las reivindicaciones y las luchas en España tardaron una década más que en el resto de los países en poder salir de su eterna clandestinidad y tomar la palabra. Por tanto, las medidas anti-contagio, a rasgos generales, cumplieron su objetivo.

Las vindicaciones de las mujeres, hasta finales de los sesenta, no hicieron acto de presencia, porque

España entra en los años cuarenta aislada pero soberbia, comenzando un período de oscurantismo, represión o aislamiento que paralizará todos los logros políticos y sociales de las mujeres y naturalmente de la prensa feminista durante muchos años. La mujer queda de nuevo recluida en el hogar, según los nuevos (o viejos) cánones conservadores. [...] A partir de este momento, la «historia de la lucha feminista bajo el franquismo es, pues, la historia de la rebelión de las mujeres contra el sistema político, económico y social impuesto y contra las condiciones de especial explotación y opresión de la mujer durante estos años»<sup>72</sup>, pero esta será una lucha individualizada, latente y en la clandestinidad. Será difícilísimo, por no decir imposible, dejar reflejado en la prensa un texto que pueda considerarse una reivindicación, porque en lo que a comunicación e información se refiere, la censura va a tener un protagonismo feroz (Blas, 1999: 336).

Ni textos ni por consiguiente historietas que fueran más allá del marco del tebeo femenino tuvieron cabida en las publicaciones de la dictadura española. No obstante, la llegada de los setenta y con ella la irrupción del movimiento feminista van a sacar de esa clandestinidad a todas aquellas luchas ocultas que las mujeres habían sostenido en silencio y de manera autónoma casi durante tres largas y agónicas décadas.

El movimiento feminista que cobraba fuerza en España de forma tardía en los setenta se vinculaba con la denominada segunda ola feminista, la cual se apoyaba en cuatro preceptos básicos, a partir de los que surgirían otros tantos principios en los cuales podrían existir divergencias y formarse distintos grupos. Pero estos cuatro solían afectar de manera transversal a todos los grupos surgidos en esa década. Unos preceptos que pueden ser identificados en las creaciones de las autoras de la primera generación del cómic adulto.

La primera idea se relacionaba con la necesidad y el derecho que vindicaban las mujeres sobre disponer libremente y ser dueñas de su cuerpo. Un concepto que nacía de

las luchas a favor de la libertad de contracepción y de aborto, contra la violación y todas las violencias. Las mujeres son mayores, tienen derecho a decidir

---

<sup>72</sup> Amparo Moreno, *Mujeres en lucha. El movimiento feminista en España*. Barcelona, Anagrama. 1977, pág. 15.



[...]. No tienen que dar cuenta de sus opciones de vida [...]. Son mayores y pueden elegir libremente su sexualidad (Trat, 2008: 128).

La segunda idea venía representada por la proclama «lo privado es político», que ponía de manifiesto la situación soportada durante décadas por las mujeres en el silencio y en la intimidad. Lo cual provenía del

aislamiento, el miedo y la culpabilidad de ser maltratadas, violadas, obligadas a recurrir clandestinamente al aborto. Muchas se sienten culpables cuando tienen la impresión de ahogarse en medio de los hijos y del trabajo doméstico, cuando entre la familia y el trabajo «no llegan» (Trat, 2008: 128).

El trabajo de la segunda ola consistió en hacer que esos problemas considerados personales y secundarios<sup>73</sup> fueran convertidos en asuntos políticos que debían ser resueltos y atendidos de la misma forma que tantos otros.

El tercer principio se fundamentó a partir del análisis de la sociedad desde una perspectiva feminista, donde, además de destacar al capitalismo como un problema para la evolución de esta, también identificaron al patriarcado como otro generador de conflictos y opresor social. Su lucha, en este caso, se centró en mostrar que «las contradicciones de sexo ya no son consideradas “secundarias”, sino tan esenciales como las contradicciones de clase, incluso, para algunas, las “principales”» (Trat, 2008: 128-129).

Por último, la cuarta idea basal de este movimiento se enfocó en alcanzar una total remodelación de las relaciones entre sexos.

Todas estas ideas fueron encaminadas a conseguir una igualdad real entre sexos, situación que, en muchos casos, solo sus abuelas habían experimentado de forma parcial y, sobre todo, breve en tiempos de la República. Un objetivo reivindicativo que atravesará la mayor parte de los trabajos que se analicen con posterioridad dentro de la primera generación de autoras de cómic adulto.

---

<sup>73</sup> Enmarcados por Friedan dentro de la «mística de la feminidad».

A raíz de esta irrupción del movimiento feminista de los setenta se produjo un cuestionamiento de género por parte de las autoras que, en el caso del cómic, principalmente desembocó en una transformación del personaje femenino, hasta entonces sumido en ese papel pasivo, sumiso y secundario al que el tebeo femenino la había condenado.

Esta entrada del feminismo significó, además, que en la década de los sesenta y de los setenta «algunas ilustradoras y artistas empiezan una primera y, hasta hoy, poco conocida nueva etapa en el cómic español, generando una transformación visual y de contenidos» (Almerini, 2017: 214). Una etapa que, gracias al influjo del feminismo, supone otro cambio de gran importancia para el cómic: «el incremento en el número de mujeres que desempeñan el rol de dibujante en el sector» (Almerini, 2017: 214), lo que unido a la transformación no solo del personaje femenino, sino de las representaciones en sí, de los argumentos y del lenguaje, abre una brecha con las producciones de cómic anteriores.

En los argumentos de este nuevo cómic se verá que hay un cambio en las relaciones entre mujeres, pues se buscó desmontar el tópico de que las mujeres debían ser rivales *per se*, y así fomentar entre ellas la complicidad y la solidaridad, pilares básicos y necesarios en la lucha por la igualdad.

Este movimiento feminista de los setenta servirá, asimismo, para llevar a cabo en el cómic una crítica de las presiones psicológicas que soportan las mujeres, aspecto relacionado, por ejemplo, con la doble jornada femenina.

Estas facetas serán las que acabarán dando lugar al llamado cómic feminista, una tipología que quedó adscrita «a las revistas de la prensa marginal y a las de militancia feminista» (Almerini, 2017: 129). Unas revistas que, con la llegada de la democracia, a las mujeres les ofrecieron «nuevas oportunidades para que estas mostrasen su visión del mundo y no la que tenían sus editores» (Vila, 2012: 99). Esta es la razón por la cual la renovación del personaje femenino se ubica en estas publicaciones y no en otras, pues fueron las primeras y, prácticamente, las únicas que les abrieron sus páginas, no sin ciertas reticencias en algunos casos, bien es cierto.

No obstante, como señala Almerini, la transformación del personaje femenino no fue llevada a cabo del mismo modo por todos los autores ni a nivel global dentro del cómic marginal o, más bien, alternativo.

La representación de los personajes femeninos hecha por varones, si bien representa a mujeres de un modo diferente con respecto a la época franquista, siendo por primera vez activas, libres sexualmente, fuera del estereotipo de la mujer pura y sumisa, no consigue transformar realmente su rol. De hecho, tras analizar los principales cómics y fanzines considero que en estos se generan nuevos y sutiles tópicos negativos. Cuando la mujer no es un objeto erótico silenciado, subalterno o vanidoso como por ejemplo en la historieta *Jack Palmer*<sup>74</sup>, es una moderna feminista emancipada, pero gorda, fea, ninfómana, castradora, como se puede ver por ejemplo en *Tu amor huele a cebolla* de Ceesepe o *Don Juanito el Supermasho en noches mágicas*<sup>75</sup> de Nazario. La nueva mujer emancipada es muchas veces ridiculizada y se le desactiva su fuerza política a través de lo caricaturesco o la sumisión erótica como en la historieta *Feminella*<sup>76</sup> de Mario Fernández. En esta última historieta emerge un profundo sexismo que se burla de la imagen de la mujer moderna e ironiza sobre el acoso sexual y la estupidez femenina al desear hombres estereotipados. Expresa además la imposibilidad de una lealtad entre mujeres así como la de tener, en el espacio imaginario del cómic, una heroína femenina (Almerini, 2017: 217).

---

<sup>74</sup> *El Víbora*, n.º 6, 1979, pág. 23.

<sup>75</sup> *Nasti de plasti*, n.º 1, 1976, pág. 5.

<sup>76</sup> *Especial Star Books*, n.º 3, 1979, pág. 119.



Figura 67. Página de «Feminella», Especial Star Books, n.º 3, 1979 de Mario Fernández

La verdadera transformación del personaje femenino habrá de ser buscada principalmente en las autoras y, particularmente, en aquellas que componen la primera ola dentro del cómic adulto, puesto que, en el resto, el mensaje político de este tipo de personajes acabará no solo perdido, sino en multitud de ocasiones ridiculizado, provocando que la «política de reivindicación de las mujeres, en definitiva, [...] [pase] a un segundo plano con respecto a las reivindicaciones de la contracultura» (Almerini, 2017: 218). Por otro lado, estos personajes llegarán a soportar, en ciertos momentos y de manera reiterada, grandes cargas de machismo y de violencia, representadas en forma de asesinatos de mujeres que oscilaron entre el morbo sádico y el gusto por lo extremo. La comisión de tales actos solía explicarse, normalmente, por la entrada del personaje masculino en un *raptus* de locura transitorio. Es decir, aunque se dio un cambio y evolución de los modelos dentro de los cómics con respecto al franquismo, se continuó generando otros estereotipos igual de perniciosos, tanto para los hombres como para las mujeres.

Si bien, la denominación de cómic feminista no se encuentra exenta de cierta problemática. Es compleja porque en España no se contó con una publicación de historietas cien por cien feminista o realizada solo por mujeres, como sí sucedió en Estados Unidos con *Wimmen's Comix* o en Francia con *Ah! Nana*. En España lo más parecido fue el *Especial de*

*Mujeres de Totem*, una publicación extra y única que no volvió a repetirse ni tuvo continuidad. Por otra parte, la denominación de cómic feminista agregaba una etiqueta más a la producción de las autoras, una etiqueta con la que no todas se sentían a gusto, no porque no consideraran su trabajo como tal, sino por las dificultades que el término añadía en la época. Se debe recordar que la mayor parte de las revistas estaban dirigidas por hombres, a quienes el término «feminista» solía suscitarles cierta incomodidad y, por lo tanto, en muchas ocasiones era mejor no significarse demasiado, pues el distintivo solo aumentaba

las clasificaciones y por tanto los hándicaps que se interponen entre ellas y el prejuicio. Tan solo las pioneras aceptarán esa denominación para su trabajo, no por gusto, ya que el término continúa manteniendo una excepcionalidad asimétrica, sino como testimonio de la experiencia histórica de la necesidad de lucha para construir espacios aún no conquistados plenamente en igualdad (Vila, 2012: 100).

Es decir, que aceptar esta designación podía conllevar a que sus obras corrieran el peligro de volver a ser confinadas en un espacio aparte, lo que las impediría acceder al cómic general y las convertiría en una especie de segunda parte del cómic femenino o «cómic para chicas» visto y creado en época franquista. En otras palabras, se vieron abocadas a prescindir del uso del término muchas veces, aunque este fuera el motor de sus reivindicaciones y argumentos, para así lograr más fácilmente acceder y ser aceptadas en los espacios del sector donde hasta entonces habían sido vetadas.

## **6.6 NUEVAS APORTACIONES AL CÓMIC POR AUTORAS A PARTIR DE 1970**

A partir de 1970 las dibujantes del cómic adulto configuraron toda una serie de nuevas aportaciones que abrieron una brecha con la producción pasada e incluso, en algunos casos, con la creación contemporánea. Unas nuevas artistas que pertenecieron a la primera generación de autoras del cómic adulto o primera ola, como también se las denominará<sup>77</sup>, donde quedaron agrupadas Mari Carmen Vila (Marika), Montse Clavé y Mariel Soria. Una generación que supuso un cambio trascendental en la creación femenina, pero también en la

---

<sup>77</sup> Se sigue la división propuesta tanto por Alary en «El silencio del olvido: las mujeres en la historieta española» como por Cava en «El dibujo en femenino plural. Papel de mujeres».

masculina vista hasta entonces. Ellas fueron quienes, en primera instancia, evidenciaron el rol que se ha venido imponiendo a la mujer en el cómic, pero también en la vida real. Fueron, asimismo, quienes criticaron el reparto desigual del poder al que se había asistido hasta la fecha y las que dieron relevancia a través de sus trazos a los problemas cotidianos que las mujeres vivían, solo por el mero hecho de serlo. Es decir, su postura, generalmente crítica, dio lugar a lecturas reivindicativas de la historieta, lo que derivó en una notable mutación de los cánones del cómic hecho por mujeres y en el uso del cómic como herramienta de protesta y visibilización.

Si hasta entonces las relativamente pocas historietistas –en comparación con los hombres– se habían tenido que contentar con la realización de tebeos sentimentales o trabajo de encargo para agencias, fue en aquel momento histórico de nuestro cómic cuando no solo por su trayectoria profesional, sino por su capacidad crítica y actitud personal, las autoras emergen con un mensaje crítico complementario al de sus homónimos masculinos (Guiral, 2011: 193).

Esta implicación de las mujeres en la historieta con una mentalidad autoral y con una obra dirigida específicamente al público adulto, hasta entonces jamás practicada, aporta nuevos puntos de vista y nuevos modos de hacer. Unos modos que quedaron plasmados a partir de finales de los sesenta y, principalmente, durante los setenta en los proyectos progresistas que surgieron y en los cuales las firmas femeninas comenzaron a ser una realidad, después de un arduo trabajo de reclamación de espacios de representación propia dentro de ellos. De esa forma lograron acceder tanto a los mecanismos de producción del propio cómic como al lenguaje. Estos sucesos, en los que tanto tuvo de relevante el tesón y la lucha por abrirse paso de las autoras, fueron los que dieron lugar al surgimiento de un nuevo género «en el que aportan su experiencia vital y en el que las lectoras nos reconocemos» (Díez, 2004: 1).

Los años setenta fueron, además, un momento en el que se produjo la deslegitimación del discurso único, que significaba que la acción de narrar dejaba de estar solo en manos de unos pocos para pasar a estar disponible para las minorías, entre las que se hallaban las mujeres; lo que llevaba, a su vez, a un cuestionamiento de la autoridad. Esta es una característica propia de la etapa posmoderna, en la que surge la contracultura y el resto de

movimientos transgresores, los cuales, dentro del cómic, generaron toda una serie de «respuestas rompedoras y radicales, contraculturales y estéticas que siguieron y que aportaron mucho a la evolución del noveno arte» (Alary, 2011: 247), y que sacaron de la afasia, en este caso, a las mujeres y acabaron con «las verdades únicas impuestas por un círculo reducido» (Jiménez, 2010: 593). Las autoras lograban así alcanzar su autonomía creativa, que derivó en la narración de sí mismas, de sus testimonios, pero, sobre todo, sirvió para expresar con voz propia sus preocupaciones a través, ya no de seres sumisos y pasivos, sino de personajes que mostraban a seres pensantes, libres e inteligentes que se cuestionaban las injustas situaciones que las oprimían y circundaban. Con ello, las autoras de esta primera ola abrieron el espectro de la representación femenina y, por ende, de lo femenino, tratando nuevos temas antes jamás abordados en nuestro país, y que son asuntos que afectan sobremanera a las mujeres como «el embarazo, los conflictos con nuestro propio cuerpo y traumas infantiles como los abusos sexuales» (Díez, 2004: 9) junto con los anticonceptivos, la maternidad descontrolada o la violencia de género. Con esto las autoras, cada una desde su posición, circunstancia y contexto, consiguieron que las lectoras, y ellas mismas, tuvieran la oportunidad de identificarse con las historietas narradas en las viñetas, lo que significó la incorporación de la autorreferencialidad al cómic, hecho que rompió con los estereotipos que venían transmitiéndose desde antaño, aunque, sin embargo, no se logró su completa disolución.

Se ha producido, por tanto, gracias al enfoque feminista utilizado por las autoras, una subversión del tópico femenino. Es decir, estas autoras de la primera ola

rompen la perpetuación del modelo en el cual se habían criado, aquel tópico prefijado para garantizar el orden preexistente, creando tipologías *ex novo*. Las nuevas protagonistas tienen, por fin, un mundo interior, podemos leer sus pensamientos [...], no actúan conforme a unos esquemas preestablecidos y adquieren una dosis de realismo y verosimilitud del que hasta ahora carecían (Almerini, 2017: 229).

Esta subversión del tópico conlleva, además, una postura crítica frente al machismo dentro de las tramas y a una denuncia de la sumisión, del maltrato, de las patologías derivadas de las relaciones de pareja y de la falta de comunicación en estas, así como una reflexión

sobre las cuestiones de género, el mundo desigual donde habitan, los asuntos que preocupaban a la sociedad donde creaban y el tratamiento de temas íntimos donde la sexualidad, territorio vetado para ellas, se erigía entonces como uno de los temas centrales de las viñetas junto con la cotidianidad. Una nueva visión que fue, normalmente, tratada de forma incisiva e, incluso, irónica y con toques de humor por muchas autoras de esta primera generación.

De modo similar, la estética vivió una revolución en sus cánones, ya que los setenta trajeron consigo una conquista de nuevos territorios estéticos basada en la ruptura con los patrones anteriores y centrada en la concepción de tendencias gráficas renovadoras y centradas en el paso a la total libertad creativa. Un período de experimentos, tanto gráficos como narrativos, que desembocó en «una explosión de miradas, de trazos, temas y estilos plásticos distintos» (Cortijo, 2011: 221). El resultado del llamado nomadismo cultural propio de los ochenta, donde lo importante, gráficamente hablando, era probar cosas nuevas, utilizar en beneficio propio el resultado de experimentar con artes conexas como la pintura, el diseño, la fotografía o el grabado, lo que convirtió a la historieta de ese momento y, principalmente, a la de los ochenta, en un gran laboratorio gráfico cuyos ecos llegan a la actualidad.

Este dinamismo observado, tanto en los argumentos como en el grafismo, no es un hecho que se produzca de forma aislada, sino que está muy relacionado con el momento sociológico y cultural que estaba atravesando nuestro país durante la Transición democrática. «La juventud española más inquieta tenía conciencia de las experiencias escamoteadas y de la importancia de la reconquista de una cultura democrática después de cuarenta años de dictadura» (Alary, 2011: 249). Supieron estar en sintonía con las preocupaciones, intereses y sucesos de la sociedad en la que vivían y aprendieron a darles voz a través de sus trazos en las revistas de cómic para adultos.

Una de las novedades que trajo esta etapa al mundo del cómic realizado por mujeres fue la posibilidad de abordar el erotismo y la pornografía desde sus propias historietas, hecho que les había estado prohibido hasta entonces. Un tratamiento, el realizado por las mujeres, de esta temática, que sirvió para aportar nuevos enfoques y críticas sobre la perspectiva utilizada tradicionalmente para este asunto y que estaban cultivando sus homólogos



masculinos. El primer paso que tuvieron que dar fue el de reapropiarse de su cuerpo y de la representación que venía haciéndose de él para, posteriormente, demostrar que otro tipo de pornografía y erotismo eran posibles. De este modo, dentro de sus historietas la mirada sobre el sexo fue positiva y la sexualidad una herramienta más de trasgresión, de ruptura y de revelación de tabúes y conocimientos, junto con la difusión de sexualidades y actitudes antes silenciadas y ocultadas.

De modo que, y a pesar de entender y valorar las posturas anti-sexo y pornográfica elaboradas por otros sectores del feminismo, las autoras de esta primera ola, pero también las de la segunda, fueron más proclives a la tendencia pro-sexo, desde un enfoque más saludable alegando que «la postura anti-sexo no lleva más que [a] una carencia, la lucha contra la pornografía no solo puede ser manipulada hacia la censura, sino que impide ver la diversidad entre las mujeres ocultando a las inapropiadas y silenciando sus voces» (Vila, 2012: 104).

Dicho de otro modo, estas autoras consideraron que no realizar representaciones eróticas o pornográficas desde sus historietas llevaría a dejar que en el panorama tebeístico solo reinara un tipo de enfoque pornográfico y erótico, el tradicional, donde la mujer solo era sexualizada, objeto de deseo o herramienta para el placer masculino. Por ello, consideraron necesarias sus contribuciones a este campo, ya que aunque no lograron suprimir el planteamiento tradicional, pusieron en circulación otros enfoques distintos que compitieron con este y que contribuyeron con una representación más positiva y diversa.

Sus planteamientos, por tanto, quedaron apoyados en la vertiente del feminismo que consideraba que «el mejor antídoto contra la pornografía dominante no es la censura, sino la producción de representaciones alternativas de la sexualidad, hechas desde miradas divergentes de la mirada normativa» (Preciado, 2007).

En resumidas cuentas estas serán las aportaciones principales que llevaron a cuestionar la etiqueta de cómic femenino, tanto por las autoras como por los críticos, y a plantear de forma más certera el término «cómic de autor» para englobar a todas estas producciones sin distinción de género, pues aunque en ciertas temáticas y perspectivas divergen radicalmente de las líneas generales de sus homólogos masculinos, enfocan la creación de este cómic con unas mentalidades autorales similares, preocupaciones sociales

parejas y conceptos estilísticos parecidos. De hecho, tanto ellos como ellas se vieron afectados por el *crack* del *boom* del cómic adulto, lo que se tradujo en el fin de sus carreras en la historieta cuando estas apenas comenzaban a alzar el vuelo. Ellas, además, se vieron afectadas por el crecimiento acelerado de la pornografía y el erotismo tradicional usado como reclamo comercial dentro del cómic de finales de los ochenta y principios de los noventa, lo que no solo redujo y, prácticamente, acabó con el número de espacios de creación que hasta entonces habían utilizado como canal para sus obras, sino que, irremediablemente, terminó siendo uno de los principales motivos de su salida del sector, para no regresar a él jamás, salvo honrosas excepciones.

## 7 NÚRIA POMPEIA: LA PIONERA

---

### 7.1 NÚRIA POMPEIA Y EL HUMOR GRÁFICO

El modelo único donde las creadoras se habían criado hasta el momento comenzó a resquebrajarse antes, incluso, de la llegada de las autoras de la primera ola del cómic adulto, concretamente, con el surgimiento de proyectos progresistas de finales de los sesenta<sup>78</sup> y gracias a los aires de renovación llegados de Mayo del 68, los cuales favorecieron la progresiva aparición de pioneras que rompieron con el discurso único y expusieron su perspectiva en el mundo del cómic. En el caso español, fue la revolucionaria obra de Núria Pompeia la que marcó un punto de inflexión en el cómic, al proveer al resto de creadoras posteriores, entre las cuales se encontrarían las de la primera ola, de un camino a través del cual iniciar la construcción de un discurso diferente con el que poder armar una identidad propia y abordar cuestiones que les generaran preocupación.

Núria Pompeia, que se movió en el masculinizado mundo del humor gráfico y la prensa satírica, está considerada una pionera del nuevo cómic adulto porque, por un lado, «se arriesgó sin redes a cambiar el discurso icónico y textual» (Vila, 2018: 32) y, por el otro lado, porque trabajó para desarrollar su voz como autora, para sacar a las dibujantes de la invisibilidad a la que se encontraban condenadas y para acabar con el «modelo androcéntrico y machista que les impedía tener una voz propia» (Fernández, 2018: 8), lo que chocó con la estructura social que el franquismo imponía a las mujeres<sup>79</sup>. Pompeia impulsó una concepción de la representación desde enfoques novedosos y distintos a los vigentes dentro del cómic y del humor gráfico de aquel momento, lo que derivó, además de en la creación de ese nuevo camino creativo para el resto de las autoras, en la apertura de las publicaciones donde estas trabajaban a las lectoras, quienes desde los años cuarenta habían quedado recluidas en el tebeo femenino y en la prensa rosa<sup>80</sup>. Estas lectoras ahora dispondrían de una

---

<sup>78</sup> Donde las firmas femeninas empezaban a tener algunos espacios donde llevar a cabo su trabajo.

<sup>79</sup> Recordemos que Núria Pompeia se encontraba trabajando ya a finales de los años sesenta, cuando aún la dictadura seguía vigente.

<sup>80</sup> El confinamiento de las lectoras en estos tebeos y en esa tipología de prensa no significa que estas no se interesaran por leer otros géneros, muchas veces comprados por sus hermanos. El problema de esas otras opciones residía en que, si ya en sus propios tebeos la representación de la mujer era producto del dirigismo

mayor diversidad de productos historietísticos y literarios de los que poder disfrutar; es más, no solo podrían alegrarse de un aumento de las opciones de entretenimiento, sino también de la introducción de unos argumentos e imágenes donde sí empezaban a ser tenidas en cuenta como personas autónomas y pensantes.

Este fue uno de los aspectos transversales de la producción de Pompeia: hacerse eco en sus obras de la problemática de la mujer. Una postura que inauguró en España el uso del lenguaje del cómic con una finalidad activista y militante, ya que el tratamiento de este conjunto de problemas obligó a sus creadoras, en este caso a Núria Pompeia en nuestro país y a Claire Brétécher en Francia, a «posicionarse como mujeres e introducir su visión en el diálogo masculino corporeizando el mensaje con su intrusión en revistas mayoritariamente dirigidas al lector varón, clásico sustento del medio» (Vila, 2012: 101). Un nuevo modelo del cual brotaron historietas completamente transgresoras, tanto en sus argumentos como en su estética. Dentro de ellas Pompeia introdujo una novedad hasta entonces inexistente: la autorreferencialidad, es decir, la posibilidad de que las mujeres se identificasen dentro de ellas. Pompeia se afanó por incluir referencias a su realidad y alusiones a sentimientos y situaciones que estas experimentaban diariamente, lo cual le sirvió, por otra parte, para reforzar el sentimiento de pertenencia a un grupo en ellas. Con esta muestra de hechos y vivencias experimentados y sufridos por prácticamente la totalidad del conjunto femenino, logró quebrar, al menos dentro de sus obras, el tópico sobradamente difundido de que las mujeres debían ser rivales y desconfiar las unas de las otras. La autora les mostró la falacia de dicho argumento y les enseñó que era más beneficioso para su existencia apoyarse unas en las otras, puesto que, en realidad, eran más las cosas que las unían que aquellas que las mantenían separadas. Abogó por la sororidad y la creación de redes entre mujeres, lo que no fue un impedimento para señalar comportamientos femeninos insanos para con sus iguales a través de las viñetas.

---

político y religioso, en estos otros pasaba a ser un simple artefacto, y la lectora, a su vez, dejaba de ser tenida en cuenta como público en ellos. Una circunstancia que expone Vila cuando explica el porqué de que las mujeres hayan sido históricamente ignoradas, lo cual ha dado lugar a dos alternativas para ellas dentro del cómic, y al margen del tebeo femenino: «o bien han tenido que travestirse para poder disfrutar de las aventuras, o bien, cansadas de ser invisibles, han abandonado el consumo de cómics» (2018a: 27).

Esta postura dio lugar a un contenido dentro de su producción construido en base a la denuncia de la sumisión social a la que se encontraba expuesta la mujer, al desmontaje de los temas tabú en torno a la sexualidad y a la contracepción, y al tratamiento de aquellos temas trágicos para la mujer, todo ello desde un punto de vista más compresivo, instructivo y, sobre todo, distendido. El humor fue clave para la autora a la hora de aproximarse a asuntos de tantas aristas y procuradores de tantos miedos. Realizó, a su vez, una certera exposición de las injustas y asimétricas relaciones entre sexos en el tardofranquismo junto a una llamada de atención en cuanto a la necesidad de llevar a cabo una toma de control en relación con la natalidad, puesto que la procreación sin medida estaba lastrando y consumiendo las vidas de infinidad de mujeres, ya que encadenaban un embarazo tras otro sin posibilidad de descansos entre ellos. El hecho de dar este sostén, tanto a la situación como a las preocupaciones de las mujeres de la época a través de sus viñetas, convirtió a la autora en la ilustradora y humorista gráfica por excelencia del movimiento feminista a finales de los sesenta. No obstante, Pompeia creó obras más allá de los asuntos que concernían a las mujeres, pues criticó asimismo a la burguesía y trató temas sociales relevantes para el momento.

El grafismo de Pompeia tuvo dos vertientes, más o menos diferenciadas, predominando una sobre otra a lo largo de su carrera. La primera vertiente estuvo dominada por la mancha de color, pues los personajes de las viñetas se conformaban a partir de una masa negra de tinta que tan solo dejaba espacio al blanco en los rostros. Estas concentraciones daban lugar a pequeños personajes sinuosos y compactos con la gestualidad suficiente como para transmitir toda clase de expresiones decididas por la artista. Es asombroso cómo Pompeia logra, con dos someros trazos, que se visualicen en esos diminutos rostros muecas de sorpresa, de preocupación, de enfado o de admiración. Un recurso constante en esta vertiente gráfica fue también el uso de las gafas de sol oscuras y compactas en los personajes, con las cuales conseguía dar una mayor sensación de misterio a las composiciones. En el caso de la primera vertiente, las gafas de sol fueron utilizadas sin mayor pretensión que la de crear una atmósfera más enigmática y, de hecho, aparecen en mucha mayor cantidad que con respecto a la segunda vertiente. Este estilo será el que predomine en su serie de «Las metamorfosis».



Figura 68. Tira de Núria Pompeia para la serie «Las metamorfosis», Triunfo, n.º 331, (noviembre, 1968)

Su segunda vertiente gráfica es la más conocida de la artista y la que más utilizó, especialmente a partir del inicio de su serie «La educación de Palmira» en 1970. Este estilo es radicalmente opuesto al anterior, ya que la densa mancha de tinta negra desaparece casi por completo y el aire comienza a circular entre los rápidos trazos de este nuevo estilo donde la protagonista, sin lugar a dudas, es la línea. Una línea ágil, sinuosa, pero segura que solo crea los contornos y los trazos necesarios para dar vida a la escena. Todo aquello que roza lo accesorio no tiene cabida en este estilo. Es un grafismo posiblemente más *naïf* y suave, lo que no significa que esté falto de fuerza. De hecho, le sirve a la artista de estratagema, pues utiliza un lenguaje más «infantil» para hablar de temas, en su mayoría, espinosos y para realizar amargas críticas sociales, lo cual produce un magnífico impacto en el espectador, quien al acercarse a estas viñetas esperando encontrar un relato de temas amables, en su lugar, recibe un baño de realidad. Un recurso utilizado con gran astucia por parte de Pompeia, que fue también empleado con idéntico objetivo por Crumb y por las Biblias de Tijuana al usar a los animales parlantes propios de Disney, relacionados con el mundo de la infancia, para crear ese mismo impacto en el lector.



Figura 69. Tira de Núria Pompeia para la serie «La educación de Palmira», Triunfo, n.º 484, (enero, 1972)

Sin embargo, existieron elementos que recorrieron transversalmente ambas vertientes, tales como la ausencia de los marcos en las viñetas y de los fondos detallados. Los fondos no se utilizaron a menos que estos fueran relevantes para la escena que estaba teniendo lugar, será más común verlos dentro de las monografías. Pero si hubo una constante en la producción de Pompeia, esa fue su fina ironía, su humor y su sarcasmo con los cuales construyó tanto las escenas como los diálogos, lo que unido a una atmósfera reivindicativa de la que todo nacía, dio como resultado uno de los principales objetivos de la autora: mostrar al espectador de forma crítica el mundo donde vivía y los comportamientos del ser humano en él, buscando, al enfrentarlo al espejo de sus miserias, errores y caretas, que reaccionase y que algo mutase a mejor en su interior. Esta labor, no obstante, la llevó a cabo sin utilizar un tono agresivo ni aleccionador, sino mediante la risa, la incredulidad, la mordacidad y la broma.

Esta manera de articular sus obras estuvo claramente marcada por el lugar y el campo de trabajo donde se movió: el humor gráfico. Un género que marcó su manera de construir las escenas, con esa ausencia de marcos y ese predominio de personajes flotantes tan

característico. Unas ausencias que, sin embargo, no fueron en detrimento de la comprensión del argumento. Todo se encontraba tan estudiado y tan perfectamente articulado que, aunque por la escasez de trazos y elementos compositivos parezca lo contrario, el espectador no sentía ningún caos al internarse en sus obras. En pocas palabras, el hecho de que Pompeia crease dentro de este campo, no es óbice para que sus rupturas y aportaciones se convirtieran en punta de lanza dentro del mundo del cómic, en el cual la primera ola llevaría a cabo su revolución del canon tradicional a partir de estas contribuciones de Pompeia.

La producción de Núria Pompeia se puede dividir en tres grupos: las creaciones de la prensa periódica y las publicadas como monografías, para las cuales confeccionó tanto ilustraciones como tiras e historietas, y la destinada a cartelería ilustrada para eventos, cursos o convenciones relacionadas con los actos del movimiento feminista de España. Obras, algunas de ellas, que serán abordadas para comprobar lo revolucionario del trabajo de Pompeia y la apertura de brecha que generó con sus argumentos, trazos y enfoques. Su labor en la prensa periódica se llevó a cabo dentro de las revistas *Triunfo*, *Por Favor* y *Vindicación Feminista*, principalmente, para más adelante, en 1991, colaborar también con la revista vasca *Emakunde*.

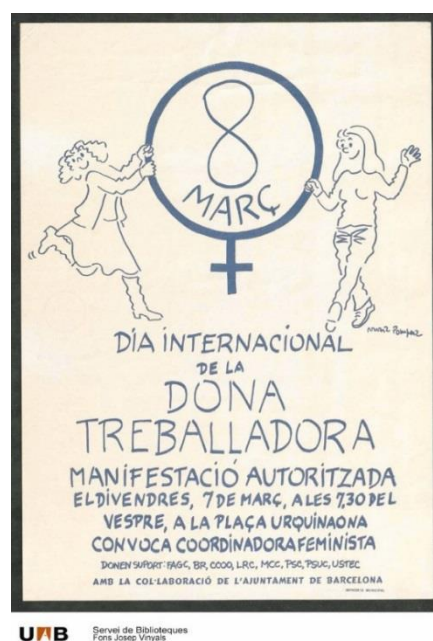


Figura 70. Cartel de Núria Pompeia para el 8 de marzo de 1980, Col·lecció de Cartells Fons Josep Vinyals (Universitat Autònoma de Barcelona)



## 7.2 PUBLICACIONES EN PRENSA DE NÚRIA POMPEIA

En *Triunfo* su participación comenzó con el cambio de orientación de la revista, la cual pasó de ser un magazín de espectáculos a una revista donde eran abordados asuntos de política, economía y cultura a partir de 1962<sup>81</sup>. En ella, Núria Pompeia colaboró con dos series y algunas otras obras individuales. Las series fueron «Las metamorfosis», iniciada en el número 304<sup>82</sup>, y «La educación de Palmira», que relevó a la primera a partir del número 442<sup>83</sup> y que se prolongó hasta el número 512<sup>84</sup> cuando tanto Pompeia como su guionista, Manolo V el Empecinado, decidieron ponerle fin. En lo que a obras individuales respecta, estas aparecen en *Triunfo* con los títulos «El infortunio de ser mujer» en el número 420<sup>85</sup>; para la sección de «Humor de...» en el número 439<sup>86</sup>; y «El caso de los Ruíz visto por uno de derechas y por uno de izquierdas» en el número 468<sup>87</sup>.

En la serie de «Las metamorfosis» Pompeia trabajó sola creando secuencias protagonizadas por numerosos grupos de personajes generados a partir de una abundante cantidad de tinta negra que se iba mutando hasta convertirse en un elemento distinto en la última viñeta de la sucesión. Un elemento que simbolizaba lo que se observaba en la primera viñeta de la serie. Es decir, la autora iba estableciendo en «Las metamorfosis» parejas de alusiones. Ella estudiaba a un grupo de personas o a un suceso, el que se presentaba en la primera viñeta, y su mente lo conectaba con un objeto o con otra acción, la cual aparecía tomando forma en la última viñeta. Una escena final que crea con ese procedimiento de mutación que va sufriendo el grupo primigenio hasta adoptar una presencia distinta, pero relacionada. Esta serie utilizó el mecanismo de las tiras humorísticas, pero una novedad, la colocación de las viñetas pasaba de ser una secuencia horizontal a una vertical con ausencia de marcos. Los protagonistas eran los borrones de tinta en mutación, mientras que la línea adoptaba un papel prácticamente secundario, de apoyo, utilizada solo para diminutos detalles

---

<sup>81</sup> Etapa de esplendor de *Triunfo* al representar los valores y la cultura de la izquierda española y al erigirse como producto de la resistencia intelectual frente al franquismo.

<sup>82</sup> Fechado el 30 de marzo de 1968.

<sup>83</sup> Fechado el 21 de noviembre de 1970.

<sup>84</sup> Fechado el 22 de julio de 1972.

<sup>85</sup> Fechado el 20 de junio de 1970.

<sup>86</sup> Fechado el 31 de octubre de 1970.

<sup>87</sup> Fechado el 25 de mayo de 1971.

de la escena. En «Las metamorfosis» se observa cómo la autora con su fino humorismo, transforma, por ejemplo, a corrillos de señoras parloteando en cotorras dentro de jaulas; a mujeres que atienden a mil tareas domésticas en arañas que trepan por sus telas pegajosas; a la sociedad en títeres de distintos poderes; a la sociedad en mero rebaño de ovejas; a la burguesía en alegoría de un grupo de cuervos; a modelos en simples percheros a los que colgar ropa; a la sociedad en circo mediático o bombardeada por la publicidad. Acciones humanas, todas ellas, que a la autora se le asemejan a otras diferentes, pero, al mismo tiempo, parecidas. Pompeia pone ante el espectador la quintaesencia de los actos que llevamos a cabo día a día en la cotidianidad; es su análisis crítico al tiempo que irónico de las masas. Sus imágenes en «Las metamorfosis» hablan por sí solas, sin necesidad de diálogo, con una rotundidad que sirve para mostrar las caras ocultas de la sociedad. Todo ello dentro del mutismo más absoluto, lo que, sorprendentemente, proyecta con más fuerza aún su mensaje interno hacia el lector-espectador.

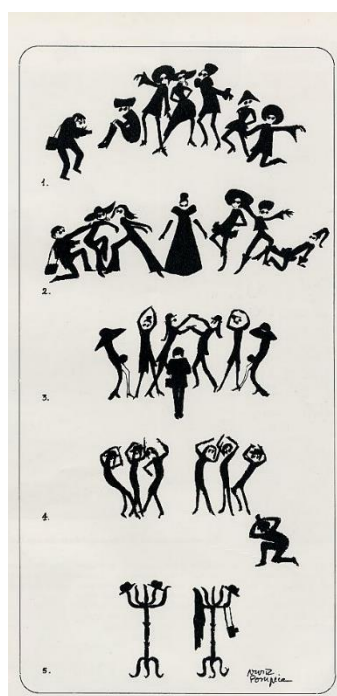
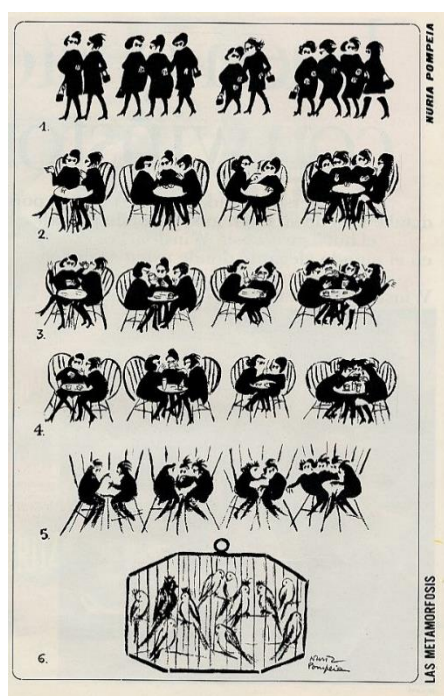


Figura 71. Tira de Núria Pompeia para la serie «Las metamorfosis», Triunfo, n.º 314, (junio, 1968)

Figura 72. Tira de Núria Pompeia para la serie «Las metamorfosis», Triunfo, n.º 310, (mayo, 1968)

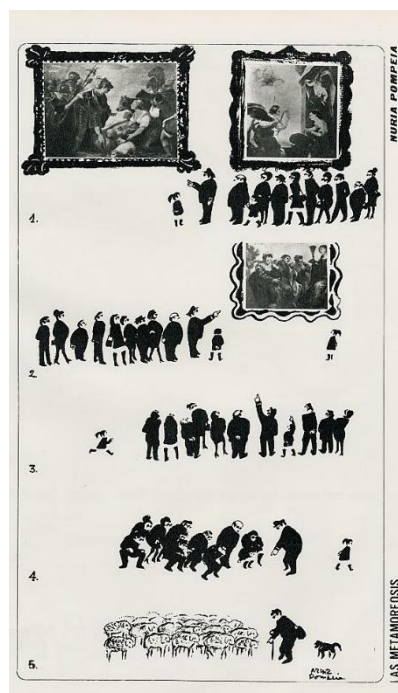


Figura 73. Tira de Núria Pompeia para la serie «Las metamorfosis», Triunfo, n.º 309, (mayo, 1968)

Figura 74. Tira de Núria Pompeia para la serie «Las metamorfosis», Triunfo, n.º 319, (julio 1968)

En la segunda serie de *Triunfo*, «La educación de Palmira», Núria Pompeia estuvo acompañada por el guionista Manolo V el Empecinado<sup>88</sup>. En la columna que se le dedicó al cierre de la serie en el número 512<sup>89</sup>, Sixto Cámara elaboró un pequeño resumen de la vida del personaje y de los enfoques que sus creadores utilizaron para sacarla adelante. En un inicio Palmira se proyectó como Palmiro, revela Cámara, «un extraño muchacho, tímido y sometido a la constante educación imperialista de los hombres y las cosas» (1972: 14). Sin embargo, era tal su desconcierto ante la vida que decidieron que funcionaría mejor si Palmiro pasaba a ser Palmira. «Fue un cambio de sexo sin auxilio del bisturí ni misteriosas estancias en Marruecos o en los Países Bajos» (Cámara, 1972: 14). Además, ese cambio en el personaje hizo más verosímil la trama de las tiras humorísticas, puesto que fue más creíble ver a una

<sup>88</sup> Firma que utilizaba el escritor Manuel Vázquez Montalbán cuando se ocupaba de los guiones de las obras de humor gráfico de Núria Pompeia o de Perich.

<sup>89</sup> Sixto Cámara, según parece, era otro de los pseudónimos utilizados por Manuel Vázquez Montalbán dentro de *Triunfo*. Así pues, en esta columna titulada «La capilla Sixtina: las ruinas de Palmira», Vázquez Montalbán lleva a cabo otro desdoblamiento de personalidad, ya que en la columna habla tanto de él, siendo Sixto Cámara, como de la labor de Manolo V el Empecinado como guionista de «La educación de Palmira», que también resulta ser él, lo cual no deja de ser paródico y de estar en armonía con la esencia de la serie y de la revista.

mujer siendo aconsejada, e incluso acosada, hasta la saciedad en todos los estadios de su vida que a un hombre.

Educadas para el silencio o el grito, las Palmiras son arcillas blandas donde quedan las huellas del crimen, en la mutilación y la deformación. Una muchacha es una cosa delicada, y uno lo comprueba en cuanto consigue vencer el tabú premonitorio inoculado durante la infancia: las niñas no se tocan. ¿Cómo no se tocan? Hay que tocarlas con cuidado, eso es todo. Pero tanto cuidado como se pone en tocarlas con cuidado se emplea igualmente en destruirlas, en convertirlas en cajas de resonancia de las voces viriles (Cámara, 1972: 14).

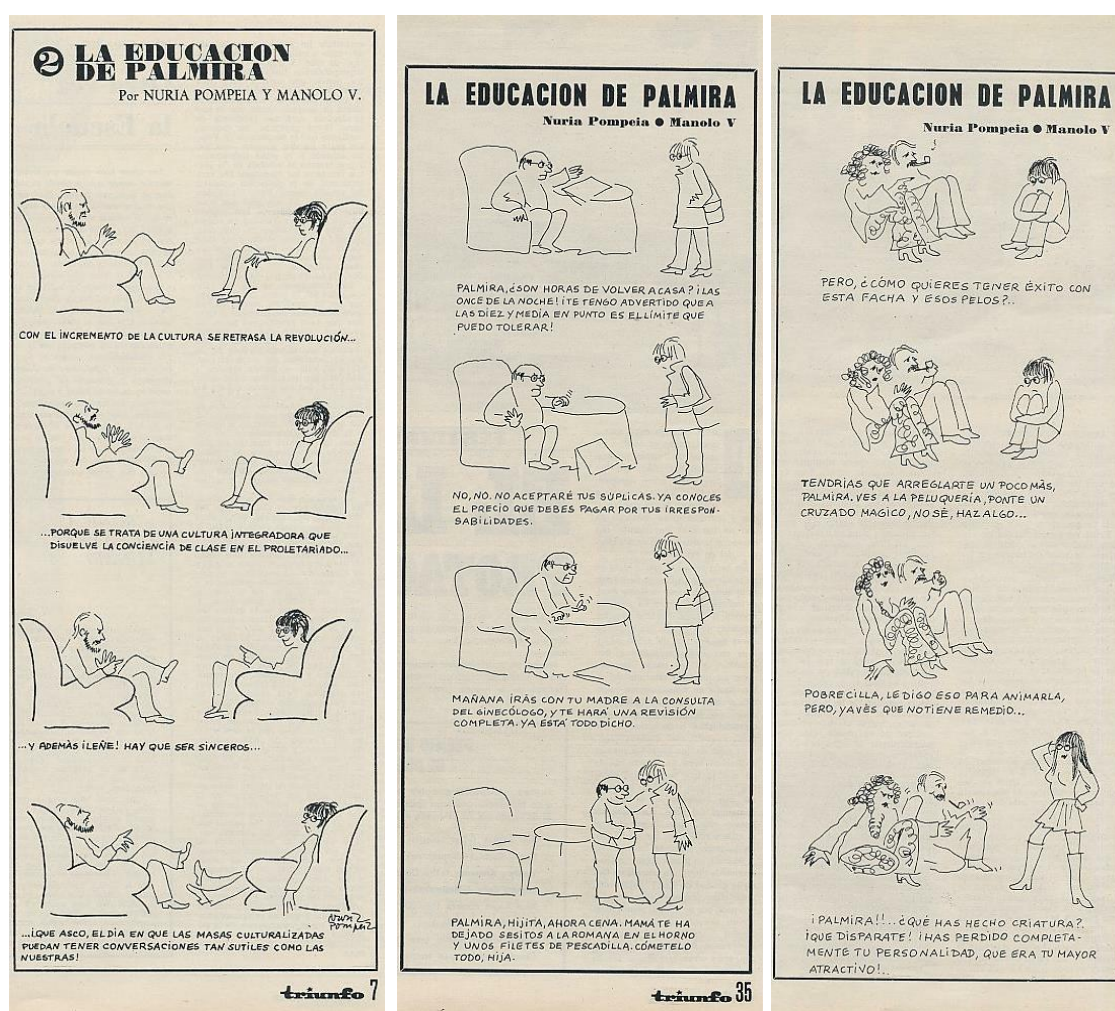


Figura 75. Tiras de Núria Pompeia para la serie «La educación de Palmira», Triunfo, n.º 496, n.º 490, n.º 443 (1972, 1972, 1970)



Sixto Cámara aportaba en dicha columna la conversación, o supuesta conversación<sup>90</sup>, que Núría Pompeia y Manolo V habían tenido delante de él sobre el enfoque más propicio que había que darle a la serie. En ella Pompeia parecía más proclive a optar por una perspectiva que fuera a favor de la emancipación de la mujer, mientras que Manolo V se mantenía en una postura algo más contraria. No deja de ser paradójico que cada una de las personalidades de Montalbán tuviera también su propia perspectiva e ideología cuando en realidad eran la misma persona.

- Pero, Manolo –trataba de razonar Núría–, tú eres una persona abierta, racionalista. Puedes darte cuenta de que objetivamente existe una necesidad de emancipación femenina.

- Mira, yo en política soy muy «progre», y en relaciones entre sexos tiendo al fascismo, ¿qué quieres que te diga?

Y aunque Núría y yo nos reímos, en el fondo de nuestro corazón temimos por la integridad ideológica de Manolo V el Empecinado. El mismo se empeñó en que las cosas quedaran claras.

- Mirad, yo me avengo a colaborar con Núría en esta apología indirecta de la emancipación femenina. Pero la voy a hacer muy, muy indirecta.

- Pues yo, directísima –se encorajinó Núría, que estaba algo cabreada. A ver quién puede más– desafió el muy bruto (Cámara, 1972: 14).

En realidad, todo formaba parte de una pantomima, pues Palmira tuvo bastante de reivindicación y supo mostrar el tipo de educación que se vertía sobre las muchachas de la época. Pero lo que sí es cierto, es que muchas veces se usó la sutileza para hacerlo ver, mientras que en otras, como decía Núría Pompeia, fue directísima y asombrosamente clara. Palmira, a lo largo de los números en los que duró la serie, fue abordada por todo tipo de personas que no dejaron de decirle cómo debía vivir, qué debía pensar y cómo se debía comportar, incluso, cómo tenía que sentir. Esa lluvia de opiniones, tremendamente subjetivas, como no podía ser de otro modo, las aguantó Palmira de manera estoica, inmersa

---

<sup>90</sup> Pensemos que estamos ante una revista con varias secciones de humor, podría tratarse de una columna escrita desde la invención y la ironía, o solo con unas cuantas partes de verdad en ella.

en un aplastante mutismo y resguardada tras unas gafas redondas, símbolo que sirvió al lector para identificarla con rapidez en cada nueva tira.

En las tiras de «La educación de Palmira» se observa, por un lado, ese dibujo más rápido de trazo ágil y concreto que no se detiene en florituras y que va a lo esencial con toques *naïf* y ausencia de grandes masas oscuras, y por otro lado, el paso de una sucesión de personajes de toda clase y condición que se dedican a dar lecciones de vida y de moral a Palmira que ellos mismos traicionan a la primera de cambio. Cuestionan una y otra vez a la protagonista, la increpan sin motivo alguno, parecen tener la solución a todos los problemas del mundo y la verdad absoluta en sus manos y, sin embargo, se descubren en sus monólogos utilizando artimañas éticamente reprochables e, incluso, creyendo saber lo que piensa la protagonista y tratando de tranquilizarla, en ocasiones, acaban por asustarla. Si se tiene en cuenta que esta apenas se mueve y que ni siquiera articula palabra, el resultado es una atmósfera disparatada que lleva incluso a la carcajada del lector. Palmira también fue cuestionada por su aspecto, el cual trató de modificar para agradar y, una vez más, aunque hizo lo que le recomendaron, tampoco acabó complaciendo a sus interlocutores. Son todos ellos personajes tremendamente volubles, pero a la vez, asombrosamente humanos. Esto levantó algunas ampollas al tiempo que las calmó mediante la risa, el sarcasmo y la ironía. Los personajes muestran lo que somos, seres contradictorios y casi nunca satisfechos y, normalmente, exasperantes. Con «La educación de Palmira» Pompeia logra una tira real como la vida misma, donde las lecciones y el paternalismo se mezclan con la exasperación y el asombro de una protagonista que soporta el chaparrón en silencio y que tan solo, a veces, resuelve la situación con soltura, gracia y humor. Pompeia convierte la hipocresía de la sociedad en un chiste irónico con esta serie, que se resuelve en una sucesión de cuatro viñetas consecutivas que adoptan el formato vertical de «Las metamorfosis».

El cierre de «La educación de Palmira» fue una declaración de intenciones en toda regla. Después de soportar la verborrea de un sinfín de personajes, manteniéndose callada y acatando estoicamente, Palmira rompe su silencio en uno de los días, supuestamente, más importantes en la vida de una mujer y dentro de una viñeta elegida astutamente por Pompeia para clausurar su serie: la escena de la boda, aquella que suponía el final en los tebeos sentimentales. En esta ocasión, el argumento habitual queda roto, como roto queda el

mutismo de la protagonista, quien ante la pregunta de «¿Y tú quieres por esposo a...?», grita un NO rotundo y huye despavorida de la escena. Palmira, en su última viñeta, destruye sus cadenas, en lugar de aceptarlas y someterse a ellas como las protagonistas del tebeo sentimental. Sixto Cámara acababa su columna dedicando a la serie las siguientes líneas:

La muchacha ambigua que mantuvo un tímido silencio a lo largo y ancho de su vida, hasta que descubrió la única palabra sobre la que puede construirse la propia vida. Todos quisieron decirle qué era lo bueno y lo malo. Todos quisieron aleccionarla con el peso de su experiencia, esa repugnante madre de todas las ciencias. La tensión dialéctica entre la feminista Núria y el masculinista Manolo V el Empecinado ha dado un excelente producto relativista, pero lo suficientemente comprometido como para dotar a Palmira de esa única, fundamental palabra con la que empezará su auténtica responsable vida: NO (1972: 14).



Figura 76. Viñeta de Núria Pompeia de la serie «La educación de Palmira», Triunfo, n.º 512, (febrero, 1972)

Núria Pompeia, aparte de estas dos series, aportó a *Triunfo* otras obras individuales. La primera de ellas, «El infortunio de ser mujer», publicada en el número 420, muestra toda una serie de viñetas, las cuales son extractos de las que formarán parte del nuevo libro de Pompeia, que sirven para ilustrar un texto de Luis Carandell donde se habla sobre las historias que ella narra e ilustra en su nuevo libro *Y fueron felices comiendo perdices* (1970). Es decir, *Triunfo* sirvió como base publicitaria para los trabajos de Núria Pompeia y, esta columna en particular, para realizar un resumen de su trayectoria. A continuación, en el número 439



Figura 77. Viñeta de Núria Pompeia para «El infortunio de ser mujer» de Luis Carandell, Triunfo, n.º 420, (junio, 1970)

contribuyó dentro del apartado «Humor de...» con una historieta de una página sobre la jornada laboral de una ama de casa que se presenta en cada una de las escenas desempeñando una labor diferente donde, además de llevar a cabo las típicas tareas domésticas y el cuidado de los niños, queda patente la tiranía del culto a la belleza también, puesto que aparece comprando ropa y pasando por todo tipo de tratamientos de belleza. La historieta termina con la mujer pensando en cómo lograría ella ser una mujer moderna, es decir, aquella que trabaja fuera de casa, si apenas le queda tiempo después de su jornada laboral como ama de casa para dedicarse a nada más. El enfoque utilizado en esta historieta se repetirá, cual patrón, en multitud de las obras que Pompeia realice para *Por Favor*, esto es, una secuencia de múltiples viñetas, en este caso nueve, donde tienen lugar varias acciones o se desarrolla a través de ellas un largo diálogo. Repite de nuevo con el uso del trazo liviano y ágil de Palmira, obviando casi por completo el uso de los fondos y centrándose en lo que sucede, piensan o sienten los personajes. Una vez más, elimina los marcos que separan entre sí a las viñetas y coloca todo sobre el blanco de la página, lo que no va en detrimento de la calidad de la historia. Este mismo tratamiento será aplicado, también, en su última obra individual, una historieta titulada «El caso de los Ruíz visto por uno de derechas y por uno de izquierdas», para el número 468. En ella narra en dos páginas distintas el mismo caso, pero visto desde



esas dos posturas antagónicas, que le sirven para aludir al hecho de cómo cambian las historias dependiendo del emisor que las narre.

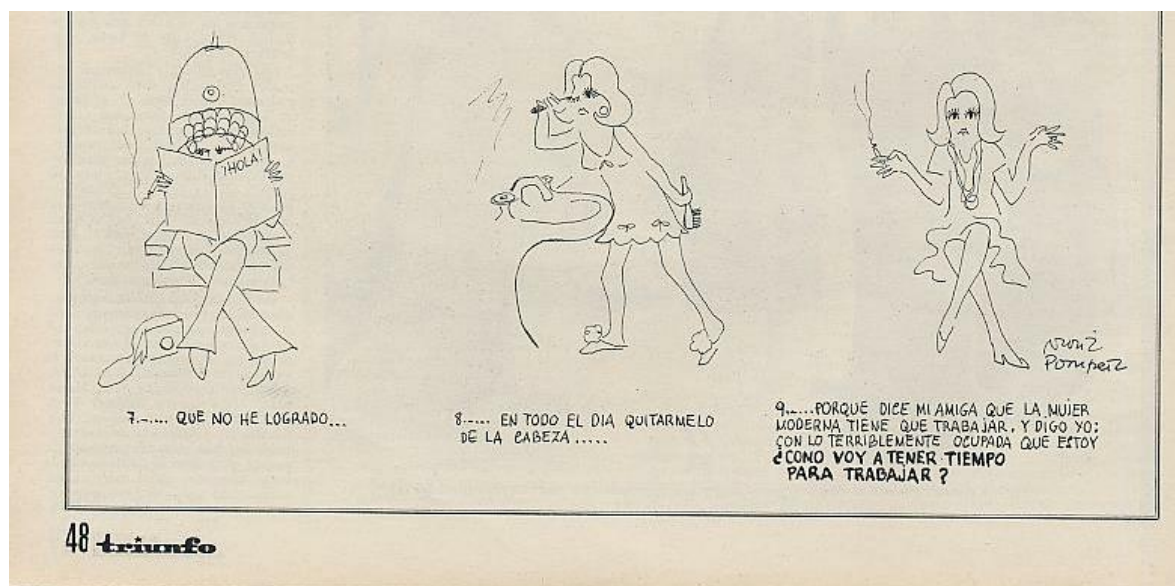


Figura 78. Recorte de la historieta de Núria Pompeia para la sección «Humor de...», Triunfo, n.º 439, (octubre, 1970)



Figura 79. Recorte de la historia de Núria Pompeia «El caso de los Ruíz...», Triunfo, n.º 468, (mayo, 1971)



Figura 80. Recorte de la historieta de Núria Pompeia «El caso de los Ruiz...», Triunfo, n.º 468, (mayo, 1971)

En las contribuciones de Pompeia a la revista *Triunfo* se han observado toda una serie de tiras e historietas autoconclusivas que fueron resultas magistralmente en la última viñeta, a través de un asombroso golpe de efecto o final inesperado con el cual el lector quedaba sumido en la reflexión que en ese número se plantease. A esto se sumaba la habilidad de Pompeia para dejar boquiabierto al espectador una y otra vez, al tiempo que conseguía relativizar muchas enormidades a las que el ser humano da demasiada importancia.

La siguiente revista donde el trabajo de Pompeia aparece publicado es en *Por Favor*<sup>91</sup>, dirigida por Eduardo Arce, donde la mayor parte del contenido estuvo dedicado a la sátira, la cual tomó forma escrita y dibujada. En ella Pompeia colaboró ilustrando diferentes secciones de la publicación y, también, aportando historietas autoconclusivas que versaban sobre temas diversos. Las secciones que ilustró fueron: «Irreal como la vida misma» escrita por José Martí Gómez; «El cincuenta y dos y pico %» de Soledad Balaguer; «La palabra es un don divino» de Manuel Campo y «Nosotras: las mujeres objeto-ras» donde la autora escribía e ilustraba su propia sección. En su mayoría, estas secciones trataron con ironía y

<sup>91</sup> «Las revistas de humor gráfico cumplieron una especial función durante la llamada “transición”; ocuparon un espacio de crítica, parodia y sátira en condiciones precarias. Enfrentadas continuamente a la censura, fueron un ensayo de libertad y dieron oxígeno a nuestra sociedad. *Por Favor* fue una cabecera tan destacada como castigada» (Gálvez, 2012: 12).

sarcasmo asuntos sociales de todo tipo y de plena actualidad, muchos de ellos enfocados hacia aquello que afectaba a las mujeres, sobre todo, en los artículos escritos por estas.



Figura 81. Viñeta de Núria Pompeia para la sección «Nosotras: las mujeres objeto-ras», Por Favor, n.º 99



Figura 82. Viñeta de Núria Pompeia para la sección «Cincuenta y dos y pico %», Por Favor, n.º 155

Los temas más recurrentes abordados por Pompeia, tanto en sus ilustraciones e historietas como en sus textos dentro de *Por Favor*, se pueden dividir en aquellos relacionados con la vida y los derechos de las mujeres, los asuntos políticos, económicos y educativos y los medioambientales. Por último, también se dedicó en algunas de sus obras a publicitar libros o manuales de interés para las mujeres o las parejas, los cuales llaman la atención por abordar temáticas bastante avanzadas para la España de aquel momento.

En los asuntos relacionados con la vida y los derechos de la mujer se encuentran ilustraciones e historietas que tratan la contracepción, la planificación familiar, la separación, el divorcio, el aborto, las violaciones, el trabajo doméstico, la sexualidad femenina, el nuevo erotismo, la pornografía, la discriminación laboral y salarial y los malos tratos. En los asuntos políticos, sociales y económicos aparecieron obras mostrando la entrada de las mujeres en el Senado y en el Congreso, la situación de estas dentro de los partidos, las votaciones, el reconocimiento de los hijos extramatrimoniales o el alza de los precios. En cuanto a aquellos vinculados a la educación hubo un tema recurrente en sus obras: la reivindicación de



guarderías, de las cuales parecía existir un gran déficit en la época, además de la educación de la infancia. Por último, aparecieron ilustraciones, pero, sobre todo, historietas que trataron la situación del medio ambiente y las consecuencias de la energía nuclear.

En esta revista el grafismo que aplicó Pompeia para sus trabajos correspondió a la segunda vertiente. La primera, después de la serie de «Las metamorfosis», no volvió a ser utilizada por la artista, al menos de forma pura. Así pues, en lo sucesivo el tratamiento predominante será el de la línea ágil y liviana que, con someros trazos, crea personajes y situaciones enormemente expresivos sin pararse demasiado en detalles o fondos. Si bien, en las historietas autoconclusivas se apreciará un ligero *horror vacui* en comparación con las vistas en *Triunfo*, donde el personaje de cada viñeta contaba con más aire alrededor y se colocaba más alejado de la escena precedente. En *Por Favor* las escenas aparecerán más apiñadas, en algunos casos, incluso, parecerá que todo forma parte de una misma viñeta. En este tratamiento se aprecia una evolución, ya que Pompeia pierde cierta rigidez y envaramiento de esas primeras historietas de página entera en favor de una mayor armonización del espacio, soltura en el trazo y flexibilidad en la composición y en el amontonamiento de personajes que, aunque a simple vista, transmita cierta sensación de caos, todo está perfectamente organizado y es totalmente comprensible. En *Por Favor* se alternará el uso del blanco y negro con la introducción, en ocasiones, del color. Un hecho que concierne más, en realidad, a las posibilidades económicas de la revista que a la propia artista.

La primera contribución de Pompeia a la revista *Por Favor* fue la serie *Felices 70*. En ella Pompeia cede el protagonismo a dos tipos de personajes que solían estar bastante invisibilizados dentro del mundo del cómic, a menos que se usaran como blanco de burlas, los ancianos y las ancianas. En esta tira aparecen ambos, una pareja de septuagenarios que nos muestran la vida cotidiana dentro un matrimonio a esa edad, «donde sus diálogos, monopolizados por la mujer, juegan con los tópicos de la tercera edad» (Gálvez, 2012: 12). De este modo, la autora también invierte el tradicional protagonismo en los cómics y en las tiras, ya que pone el peso del argumento sobre las opiniones que va dando la mujer en las distintas viñetas, en las cuales predomina la sorna, la ironía y, de manera insólita, la ruptura de tabúes y de estereotipos asociados a la tercera edad, ya que la anciana habla sin sonrojo de sexualidad y, a juzgar por lo que muestran las viñetas, parece bastante activa en este

sentido, lo cual no deja de ser asombroso y clarificador, ya que Pompeia quiebra el tópico difundido y perpetuado sobre que las mujeres, una vez inmersas en la fase de la menopausia, se encuentran fuera del mundo sexual y dejan de ser activas. En esta tira la anciana deja claro que eso no se sostiene de ningún modo en la realidad. Desde el punto de vista gráfico, Pompeia utiliza su trazo ágil y curvilíneo, y su caracterización entre *naïf* y caricaturesca mezclada con las grandes masas de color que dan vida a los cuerpos y hacen a estos más rotundos. Los fondos se resuelven con un par de objetos que sirven para aludir a la localización interior o exterior, dependiendo de cada tira y, en algunos casos, incluso prescinde de ellos para centrar toda la atención única y exclusivamente sobre el matrimonio y sus actos.



Figura 83. Tiras de Núria Pompeia de la serie «Felices 70», Por Favor

En este recorrido por las aportaciones de Pompeia a *Por Favor* no nos podemos olvidar de una obra crucial realizada por esta autora: «La represión sexual», se titula y es una especie de síntesis de gran parte de los problemas que atenazan a la sociedad provocados por ese tipo de represión. Se trata de la historieta publicada en el número 150 de *Por Favor* donde Pompeia se hace cargo tanto del dibujo como del guion. En un primer vistazo sobre la misma, se puede apreciar un cambio bastante evidente en relación con el tratamiento habitual que la autora viene dando a sus historietas autoconclusivas: ha separado con marcos cada una de las viñetas que dan forma a la historia. Es decir, recupera recursos del cómic tradicional que, normalmente, evitaba.

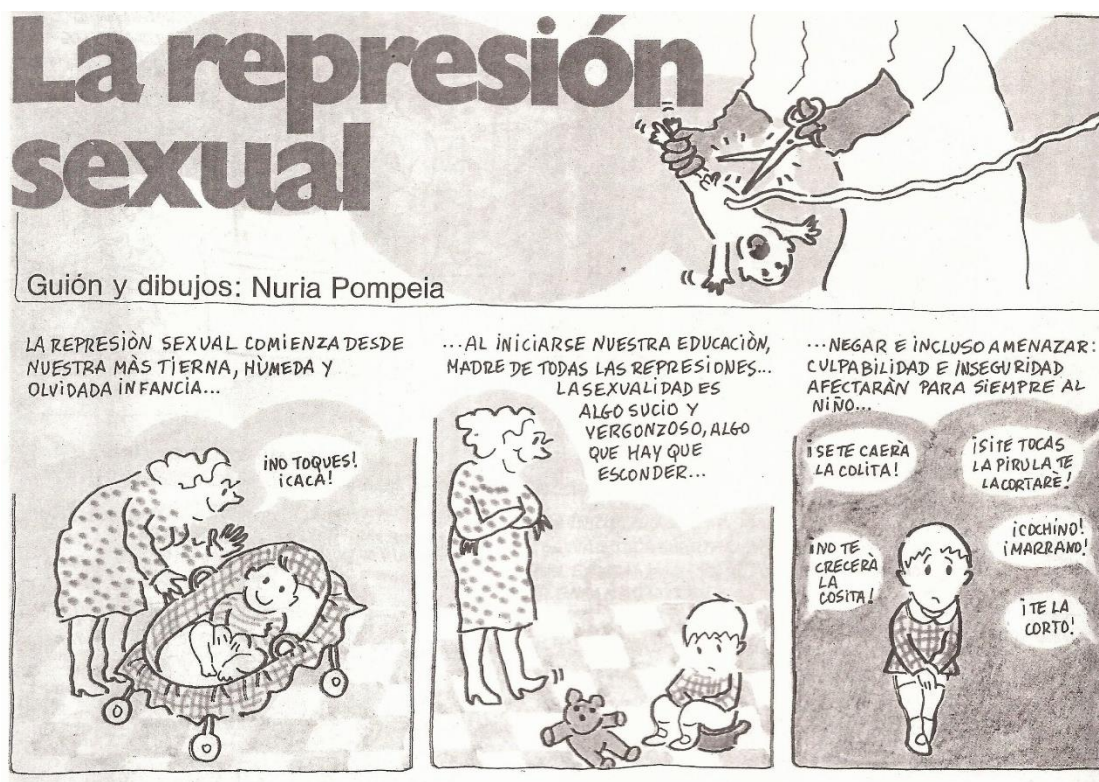


Figura 84. Recorte de la historia de Núria Pompeia «La represión sexual», *Por Favor*, n.º 150

Por otro lado, los fondos no están completamente desiertos, pues simula interiores y exteriores, aunque sin recrearse en demasía. Los personajes dejan de flotar en el espacio de la página como habitualmente hacían, lo que da una visión más estructurada, organizada y tradicional al aspecto de la historieta, algo que choca bastante con la forma de concebir sus obras hasta entonces. La historieta consta de cuatro páginas, del mismo modo

compartimentadas, en las que aborda la represión sexual a la que es sometido el ser humano desde que nace y las consecuencias tan preocupantes en que deriva esta. La obra muestra cómo una educación donde la sexualidad es considerada algo sucio y vergonzoso que debe ser escondido y de lo que no se debe apenas hablar, deriva en culpabilidades e inseguridades que atenazan a la persona durante el resto de su vida y, en el caso de las niñas, las convierte en pasivas y desconocedoras de su propio cuerpo y placer. Todo ello rodeado de multitud de tabúes, miedos y desconocimientos que en nada ayudan al progreso y al no surgimiento de dudas. El autoconocimiento es siempre censurado, lo que solo deviene en traumas, frustraciones y confusiones sobre el propio cuerpo y el de los otros. Ante la ausencia de conocimiento real, solo quedan los estereotipos y la desinformación, aquellos que marcan lo que cada sexo debe ser, lo que puede llegar a lastrar la vida sexual de las parejas y de los individuos. La represión se intensifica con la llegada de la pubertad y, especialmente, cuando en las chicas su sexualidad queda circunscrita a la maternidad y en los chicos, aunque receptores de más impulsos, en el control y la censura. La homosexualidad, opción que se salía de los cánones, no lo tenía mucho más fácil, ya que sufría, además de represiones, vejaciones de todo tipo. La doble moral sexual continúa haciendo daño conforme pasan las distintas etapas de la vida, donde la mujer, al «envejecer» puede pasar a ser ignorada y repudiada. Por no hablar de que, en realidad, su cuerpo nunca terminó de ser del todo de su propiedad y tan solo le quedará la pasividad o la falsedad, sobre todo, para evitar embarazos no deseados. Es decir, Pompeia muestra cómo la represión sexual se convierte en generadora de problemas, miedos y traumas que lastran al ser humano durante toda su vida con pocas opciones de deshacerse de ellas por su hondo calado social y educacional. Como resume la propia Pompeia en su última viñeta:

La represión sexual (¿causa o efecto de otras represiones?). No lleva camino de desaparecer mientras se insista que la sublimación de los instintos es fuente de energía y creatividad y mientras la falocracia presida esta sociedad patriarcal, que nos jode (mal) a todos en general, pero a las mujeres en particular (Pompeia, 26: s.f.).



Figura 85. Viñeta final de la historia de Núria Pompeia «La represión sexual», *Por Favor*, n.º 150

Por último, solo queda hacer alusión al hecho de que las críticas que llevaba a cabo en su sección «Nosotras: objeto·ras» de *Por Favor* en ocasiones surtieron efecto, lo cual no debía ser ni fácil ni común en la época. En este caso, la crítica estuvo dirigida hacia un anuncio publicitario discriminatorio donde se perpetuaba el papel de la mujer como ama de casa. El anuncio fue criticado por la autora quien lo acompañó de una niña, que se asemejaba a la del anuncio, haciendo un corte de mangas. Ante esta crítica realizada en el número 140, tres números más tarde, en el 143, la empresa Hoechst, una farmacéutica y química creadora del anuncio, rectifica cambiando la frase que acompañaba a la imagen, a lo que Pompeia da las gracias y pide que cunda el ejemplo.

De manera paralela al trabajo desempeñado en *Por Favor*, Pompeia participó en *Vindicación Feminista*, revista al servicio del movimiento feminista con un excelente plantel de colaboradoras, con ilustraciones e historietas para las diversas secciones. De las tres revistas es en esta en la que menos obras existen de la autora, apareciendo la primera de ellas en el número 16. Durante el tiempo activo de la revista, de 1976 a 1979, cuando cierra por falta de financiación y público, será común ver algunas imágenes ilustrando artículos de *Vindicación Feminista* que ya habían sido publicadas en *Por Favor*, una acción que no resulta extraña, puesto que en ambas eran tratados temas semejantes como los relacionados con la anticoncepción; el aborto, y los procedimientos que se utilizaban en los barrios para llevarlos a cabo; las violaciones, y el tratamiento de estas en la prensa; el trabajo doméstico; la



pornografía; la sexualidad femenina, a la cual dedica una historieta que convierte en un sondeo entre la ciudadanía para conocer lo que esta piensa sobre ella; o el divorcio y la crianza. Por último se encargó de ilustrar la sección de Lidia Falcón llamada: «Cartas a un idiota español», donde los hombres son quienes pasan a llevar a cabo los roles que tradicionalmente estaban asociados a las mujeres, como el trabajo doméstico, lo que suponía una gran confusión en ellos a juzgar por las obras de Pompeia y las letras de Falcón, en las cuales el humor de nuevo se colaba entre los trazos y las palabras.



Figura 86. Recorte de la historia de Núria Pompeia sobre sexualidad femenina, Vindicación Feminista, n.º 28

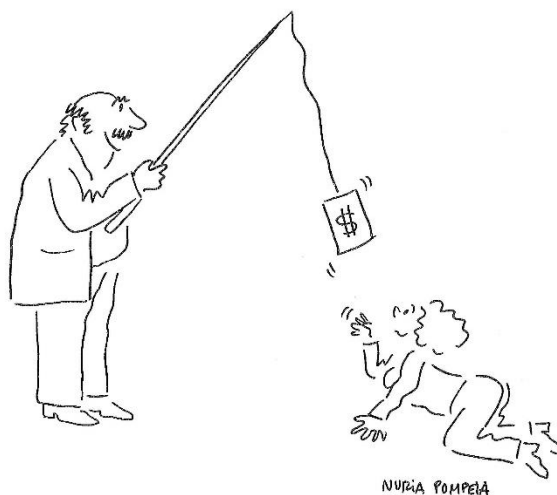


Figura 87. Viñeta de Pompeia para la sección «Cartas a un idiota español», Vindicación Feminista, n.º 22

En *Vindicación Feminista* Pompeia no fue la única dibujante participante, pues desde el inicio de la misma Sara Presutto tuvo su lugar en ella con las tiras de «Pepitina», las cuales solían dar inicio al número de cada mes y mostraban a una niña curiosa y decidida que se dedicaba a incomodar con sus preguntas. Un personaje que es imposible no vincular con la «Mafalda» de Quino. En su estilo, sin embargo, practica el trazo ágil desprendido de detalles y caligráfico, al tiempo que prescinde de los fondos y centra el protagonismo en Pepitina.

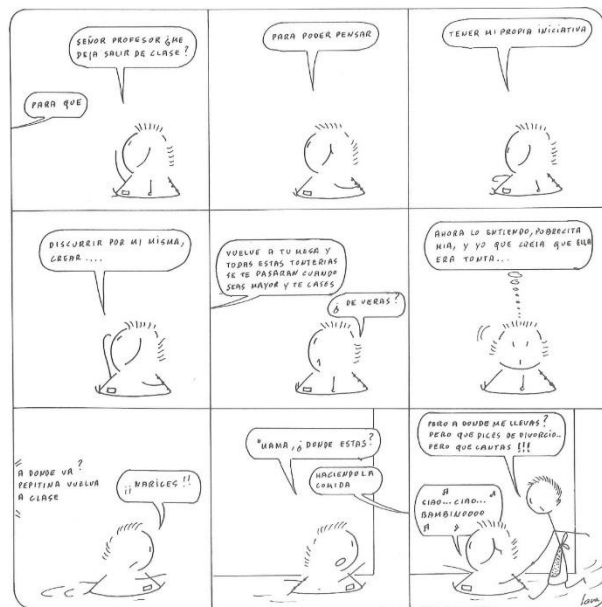


Figura 88. Historieta de Sara Presutto «Pepitina», *Vindicación Feminista*, n.º 54

### 7.3 MONOGRAFÍAS DE NÚRIA POMPEIA

La segunda rama de la producción de Pompeia se enfocó a las monografías, las cuales le dieron fama nacional e internacional y la convirtieron en la protagonista femenina del humor gráfico en España. Este formato le permitió, por un lado, investigar un mayor número de temas y, por otro lado, desarrollar mucho más sus conceptos. Sus monografías dentro del humor gráfico fueron: *Maternasis* (Editorial Kairós, 1967), *Y fueron felices comiendo perdices...* (Editorial Kairós, 1970), *Pels segles dels segles* (Edicions 62, 1971), *La educación de Palmira* (Editorial Andorra, 1972), *Mujercitas* (Editorial Punch, 1975) y *Cambios y recambios* (Editorial Anagrama, 1983). A su vez, colaboró en monografías de otros autores aportando las ilustraciones como en *Cartas a una idiota española* de Lidia

Falcón (Editorial Diosa, 1974), en *El derecho a la contracepción: Los métodos anticonceptivos y sus indicaciones* de Eugeni Castells (Editorial Rol, 1978) y en *Dones* de Isabel-Clara Simó (Editorial Proa, 1997).

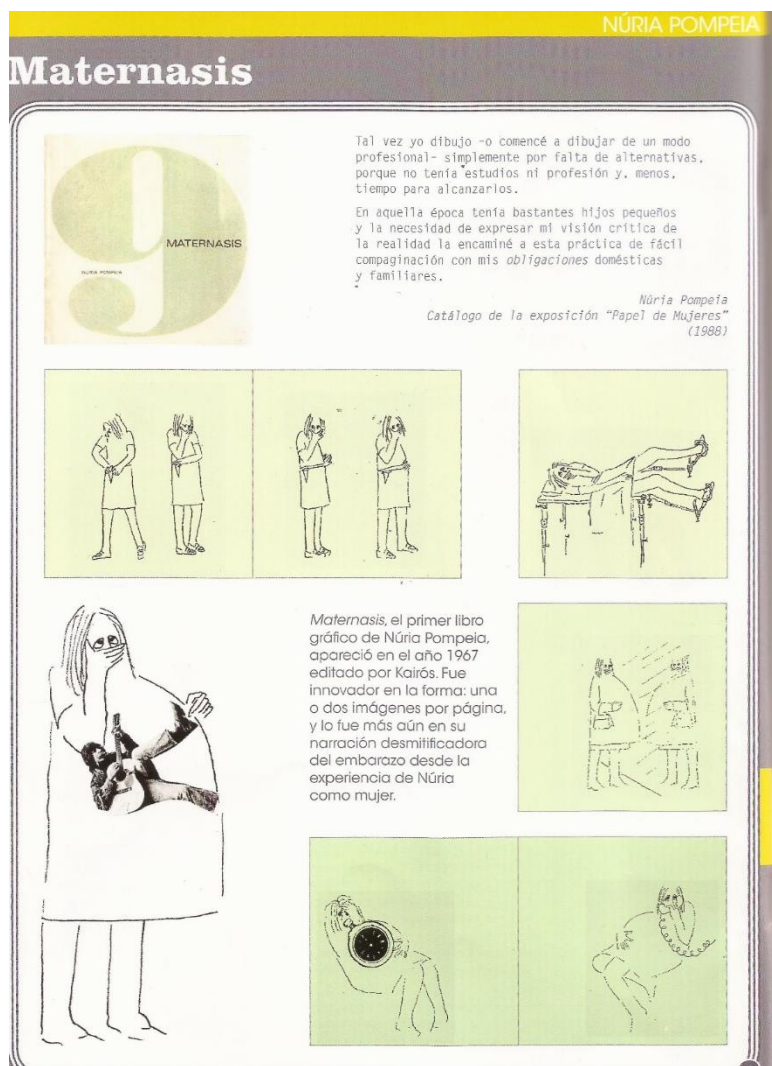


Figura 89. Página del catálogo Núria Pompeia: sola ante la viñeta, página de *Maternasis*

En su obra *Maternasis* Pompeia narra la experiencia de la maternidad, pero desde un enfoque desmitificador y basado en su propia experiencia. Se puede decir que si Betty Friedan legó y desveló el concepto de «la mística de la feminidad», Pompeia hizo algo similar

aportando el de «la mística de la maternidad»<sup>92</sup>, con el que realizó un recorrido por los nueve meses de embarazo de la protagonista.

En cuanto al grafismo, en esta obra recurre a su estilo caligráfico, donde se observa un trazo incluso más delgado que el de las tiras de prensa, ya que se muestra a veces entrecortado y liviano, pero ágil, al cual se incorpora la novedad del fotomontaje o *collage*, lo que aporta un punto vanguardista a las composiciones. Unas composiciones creadas a partir de una o dos figuras por página que representan a un solo personaje: una mujer en distintas semanas de embarazo. Este argumento rompía de nuevo con las tramas abordadas en el tebeo femenino del franquismo, donde estas no sobrepasaban la barrera del «fueron felices y comieron perdices». Pompeia mostró todo aquello que sucedía tras el «sí, quiero» y entre esos sucesos se encontraba el embarazo y el parto, este último recreado mediante una sucesión de páginas en negro.

Es una obra donde toda la atención recae sobre la protagonista y sus gestos, puesto que existe una ausencia completa del texto, tanto de diálogos como de cartuchos o leyendas. Lo único importante es lo que narra la imagen. Esto se refuerza con

Un elemento fijo a lo largo de toda la narración: la mano inmóvil de la protagonista que oculta la mitad de su rostro en todas las escenas, cortando tajantemente toda posibilidad de expresión verbal. Para contrarrestar la llamativa ausencia de palabras, la autora juega con la mirada de su personaje, extremadamente expresiva (Jareño y Sanz-Gavillon, 2018: 63).

Esa imposibilidad de hablar a la que lleva la boca tapada ha sido interpretada de múltiples formas, entre las cuales estaría la dificultad de las mujeres para expresar su visión, en este caso, sobre la maternidad y sobre las discrepancias que estas tenían con respecto de lo que se decía qué era o debía ser el embarazo y lo que suponía. Parecían no tener derecho

---

<sup>92</sup> «El período de gestación de *Maternasis* coincidió también con la publicación de *La mística de la feminidad* de Betty Friedan (1965), primera obra feminista extranjera traducida al catalán y con *La dona a Catalunya* de Maria Aurèlia Capmany (1966) [...]. En este contexto cultural, Núria Pompeia siente la necesidad de retratar el malestar de una futura madre, su incomodidad, sus dudas y sus miedos, ofreciendo así una visión del embarazo a contracorriente de los discursos del régimen franquista sobre la maternidad. Y es que *Maternasis* bien podría haberse titulado *La mística de la maternidad*, al cuestionar el mito de la maternidad como acto último de sublimación de las mujeres» (Jareño y Sanz-Gavillon, 2018: 64).

a quejarse sobre este asunto, porque era una de las etapas «más bonitas para la mujer». Toda opinión que intentara empañar esa visión no era bienvenida y, por tanto, era preferible callar y soportar. Con la mano sobre la boca la protagonista se impide a sí misma el acto de protesta.

La siguiente monografía de Pompeia se tituló *Y fueron felices comiendo perdices* en 1970 y por la editorial Kairós. En ella la autora pasa a desmitificar el amor romántico que tantas frustraciones y desengaños ha supuesto en las relaciones de pareja. Esa ruptura del mito la realiza mediante la compilación de las historias de tres mujeres que, en realidad, pertenecen a tres generaciones de una misma familia: la primera es una mujer que ha quedado viuda en la treintena a cargo de siete hijos; la segunda es la nieta de esta primera, Nuri; y, la tercera, se llama Eulalia y es la madre de la segunda e hija de la primera. En ellas se tiene constancia de la vida cotidiana de las mujeres, de cómo van cambiando sus posicionamientos ante la vida dependiendo de las generaciones a las que pertenecen y del obstáculo y las consecuencias que supone vivir en un país donde todo se rige según la moral católica y donde los derechos de contracepción, el aborto y el divorcio están, no solo terminantemente prohibidos, sino también criminalizados al suponer, incluso, penas de prisión. De este modo Pompeia

muestra como, en este contexto social, después de la boda, la familia crecía demasiado rápido, convirtiendo a la princesa en una mujer agotada, triste, frustrada y al príncipe azul en un marido amargo e incluso violento, más interesado en otras mujeres, más jóvenes y bellas, que en su esposa (Jareño y Sanz-Gavillon, 2018: 68).



Figura 90. Portada y páginas de *Y fueron felices comiendo perdices*, Núria Pompeia

El grafismo sigue manteniéndose fiel al trazo rápido y dinámico, al cual incorpora algunas manchas de color anaranjado para detalles del pelo, elementos de los fondos o, simplemente, para aportar toques de color a las escenas. En *Y fueron felices comiendo perdices* recupera, asimismo, las masas de color negro vistas en «Las metamorfosis», para dar vida a los cuerpos de los personajes, y el uso de las gafas de sol. En las escenas ahora pueden aparecer varios personajes y algún fondo brevemente bosquejado que sirve para la localización de la escena, al contrario que en *Maternasis*. Otro elemento que incluye por vez primera Pompeia en sus monografías es el texto, concretamente, la voz en *off* de la protagonista como narradora, que toma la forma de leyenda bajo las escenas tanto en catalán

como en español, que «simboliza el monólogo interior de cada protagonista» (Jareño y Sanz-Gavillon, 2018: 68). No obstante, sigue prescindiendo de los diálogos entre personajes, los cuales quedan sustituidos formidablemente por la gestualidad de los rostros, recurso suficiente para transmitirle al lector lo que pasa por la cabeza de las protagonistas.

Este trabajo de Pompeia, que Jareño y Sanz-Gavillon identifican con la novela gráfica<sup>93</sup>, será un punto clave dentro de su carrera, ya que supone la apertura de un camino hacia

una nueva etapa de su trabajo, la del análisis metódico de las relaciones de poder dentro de las parejas y la disección de sus causas: el peso de las tradiciones, la educación, la represión sexual, las leyes. En una palabra: la sociedad patriarcal (Jareño y Sanz-Gavillon, 2018: 68).

Un año más tarde creó *Pels segles dels segles* (1971) con Ediciones 62, el cual a nivel formal continuaba el modelo practicado en *Y fueron felices comiendo perdices*, ya que, de nuevo, narra una historia larga que está secuenciada en escenas que ocupan la totalidad de la página. En esta publicación Pompeia deja a un lado la vindicación de los derechos de la mujer y la situación de esta en el mundo para «tratar las creencias sobrenaturales con un toque que mezcla el costumbrismo y el esperpento» (Gálvez, 2012: 11). En esta ocasión, la historia está fragmentada en dos relatos distintos, utilizando el mismo sistema de leyendas de la voz en *off* en español y catalán bajo las escenas, a lo que se suma el diálogo, recurso con el que no había contado en las dos monografías anteriores. Unos bocadillos que estarán escritos en catalán, español o, incluso, en inglés, dependiendo del interlocutor de cada viñeta. Estos diálogos, además, serán traducidos, a veces, al español en la página contraria de donde se inserte la escena.

---

<sup>93</sup> La novela gráfica entendida como un tipo de cómic adulto que se opone al tebeo tradicional, donde los temas que se abordan son aquellos que preocupan al autor, pues tienen que ver con su propia vida, o tratan sucesos históricos o están enfocados en la recuperación de la memoria histórica.



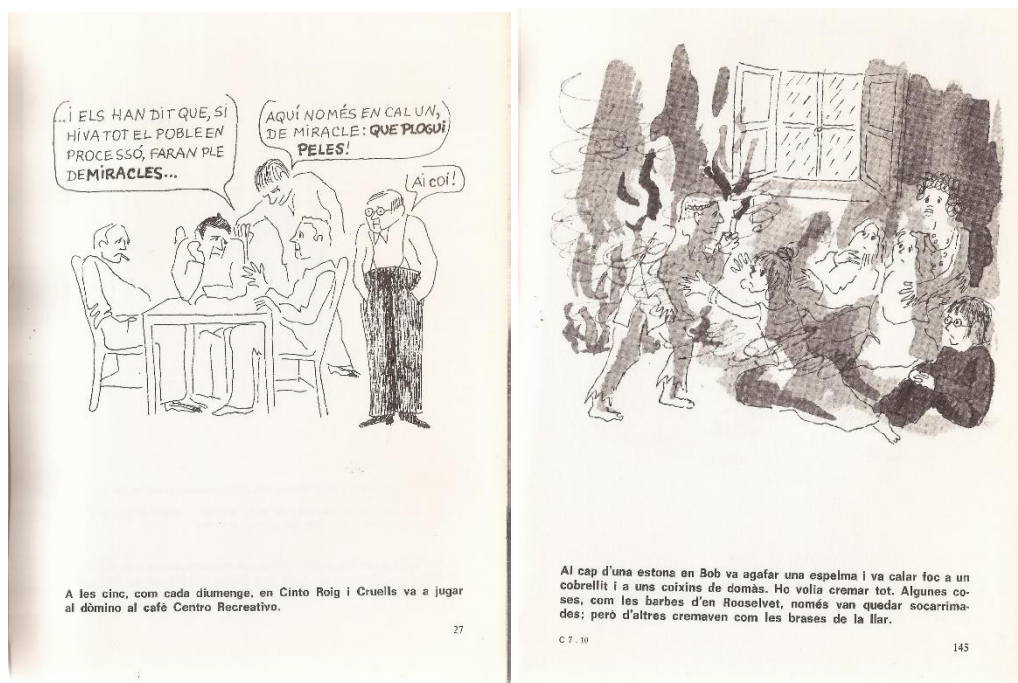
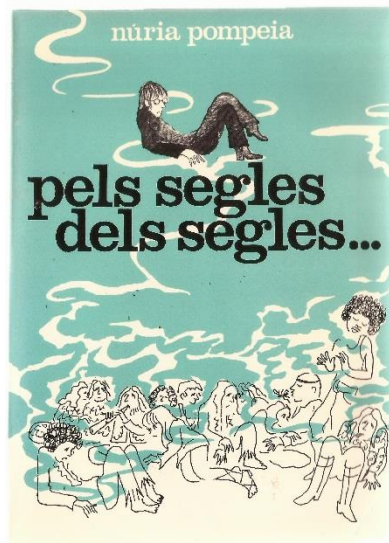


Figura 91. Portada y páginas de Pels segls dels segles de Núria Pompeia

El trazo no sufrió modificaciones significativas, pero, sin embargo, aparecieron de nuevo las masas de tinta negra dando vida a los cuerpos de algunos personajes. Estas fueron acompañadas por la novedad de las aguadas grisáceas, las cuales, en ocasiones, mostraron cierta gradación tonal o un principio de leve sombreado mediante su solapamiento en los fondos o en las vestimentas. Estas aguadas fueron aplicadas con suma libertad por la artista, ya que, en su mayoría, rebasaron los límites marcados por las líneas que creaban las figuras



y los ambientes donde estas cobraban vida. Los toques de color rojizo desaparecieron y, en su lugar, surgieron el rayado y el garabato de trazo incisivo y acelerado que se entremezclaba alternando grosores.

Tras *Pels segles dels segles* en 1972 llegó la compilación de *La educación de Palmira* en la editorial Anagrama, donde se recopilaron todas las tiras verticales que habían sido publicadas en *Triunfo* en la segunda parte del libro, mientras que en la primera se incorporó una novedad a lo visto en prensa: el relato de la infancia de Palmira, la cual estuvo regida por la educación transmitida por su madre y por las monjas de la escuela.

Esta parte inédita permite a los dos autores arrojar luz sobre el papel de la familia y de las instituciones educativas controladas por la Iglesia en la transmisión de las normas de género en la sociedad franquista (juegos y programas escolares diferenciados según el sexo). Palmira, como todas las niñas, es educada para poder cumplir, una vez adulta, la misión más bella de las mujeres: ser madre y esposa, y crece atormentada por el miedo a no casarse y con la obsesión de encontrar un buen partido (Jareño y Sanz-Gavillon, 2018: 69).

Existe una variación con respecto a la composición de la tira de prensa, puesto que, aunque sigue tratándose de cuatro secuencias verticales, estas aparecen divididas de dos en dos, de modo que quedan dos escenas de la tira en una página y las otras dos en la siguiente. Esto ofrece la oportunidad de hacer las escenas a un tamaño mayor que en *Triunfo* y permite que los detalles sean mejor apreciados. La segunda variación que aparece en la publicación de *La educación de Palmira*, como monografía, surge en esa nueva primera parte correspondiente a la infancia de la protagonista, ya que los acompañantes de Palmira pasan a ser prácticamente en su mayoría mujeres, mientras que en la segunda los interlocutores eran fundamentalmente hombres. La explicación ofrecida por las autoras Jareño y Sanz-Gavillon se centra en el hecho de que en aquellos momentos «las mujeres por su asignación de género ocupan un lugar destacado en la educación y en la transmisión de valores, están casi ausentes de la esfera pública» (Jareño y Sanz-Gavillon, 2018: 70).

En cuanto al resto, se siguen los mismos patrones argumentales utilizados en la prensa: las lecciones de vida que suelen llevar grandes dosis de paternalismo, hipocresía y

contradicción, pues esta obra no deja de ser un retrato de la sociedad y de la construcción en torno a esquemas patriarcales de esta.



Figura 92. Página de La educación de Palmira del catálogo de Núria Pompeia: sola ante la viñeta

En *Mujercitas*, monografía del año 1975 publicada por la editorial Punch, Núria Pompeia toma el título de la novela de Louisa May Alcott de 1868 y divide su obra en capítulos que narran el desarrollo de una mujer desde su infancia hasta su ancianidad.

Esta obra le sirve a Pompeia para desvelar el tipo de educación que se llevaba a cabo en la época, donde cada género, incluso antes de nacer, ya tenía su camino asignado con antelación. Un camino plagado de roles y estereotipos de género a los que debían amoldarse para así encajar en la sociedad. En ella se convierte en imagen la frase de Simone de Beauvoir

«no se nace mujer, se llega a serlo», que es de lo que queda constancia en esta obra: el camino de la protagonista hasta convertirse en aquello que la sociedad y las instituciones consideran «ser mujer». «La autora aborda de nuevo el papel de la educación, de la religión y de la sociedad de consumo a la vez que critica los discursos sobre el amor romántico que impregnan la prensa femenina» (Jareño y Sanz-Gavillon, 2018: 73).

Quizá, con respecto a obras anteriores, Pompeia enfoque sus críticas aquí más hacia las consecuencias de la sociedad de consumo, en especial, sobre las mujeres, quienes eran bombardeadas de forma sistemática por unos anuncios publicitarios que difundían unos estándares de belleza y feminidad prácticamente inalcanzables por el común de los mortales, que conllevaban al socavamiento de «la autoestima y autonomía de las mujeres y fuerzan la adicción al consumismo» (Jareño y Sanz-Gavillon, 2018: 73). Es decir, en esta nueva obra Pompeia se presenta más combativa, si cabe, y regresa a uno de sus temas principales dentro del humor gráfico: la situación de las mujeres, que vuelve a ser tratada con el tono irónico y humorístico propio de la autora. Como resume Pepe Gálvez, *Mujercitas* es una «obra combativa y pedagógica al mismo tiempo, es un testimonio claro y contundente de la situación de las mujeres en aquel momento» (2012: 16).

Desde el punto de vista del lenguaje estilístico, se recupera la claridad en las escenas, pues las aguadas y sombreados tonales no aparecen en esta obra. Lo único que llena la página es el trazo firme y caligráfico, pero redondeado que da lugar a varios personajes por escena, muchos de los cuales miran más allá de esta buscando la complicidad del espectador ante la situación de la que están siendo partícipes. Los toques de color también desaparecen, regresando la introducción de fotografías o recortes de prensa a las viñetas a modo de *collage*. En *Mujercitas* las escenas son variadas, ya que se pueden encontrar secuencias en las que participen varios personajes o un mismo personaje llevando a cabo distintas actividades en una sola página. Un procedimiento, este último, bastante explotado por la autora, ya que le sirve para transmitir la sensación del paso del tiempo y la realización de varias acciones desempeñadas por un mismo personaje en una pequeña fracción de tiempo. Es decir, se trata de escenas que transmiten un gran dinamismo interno.

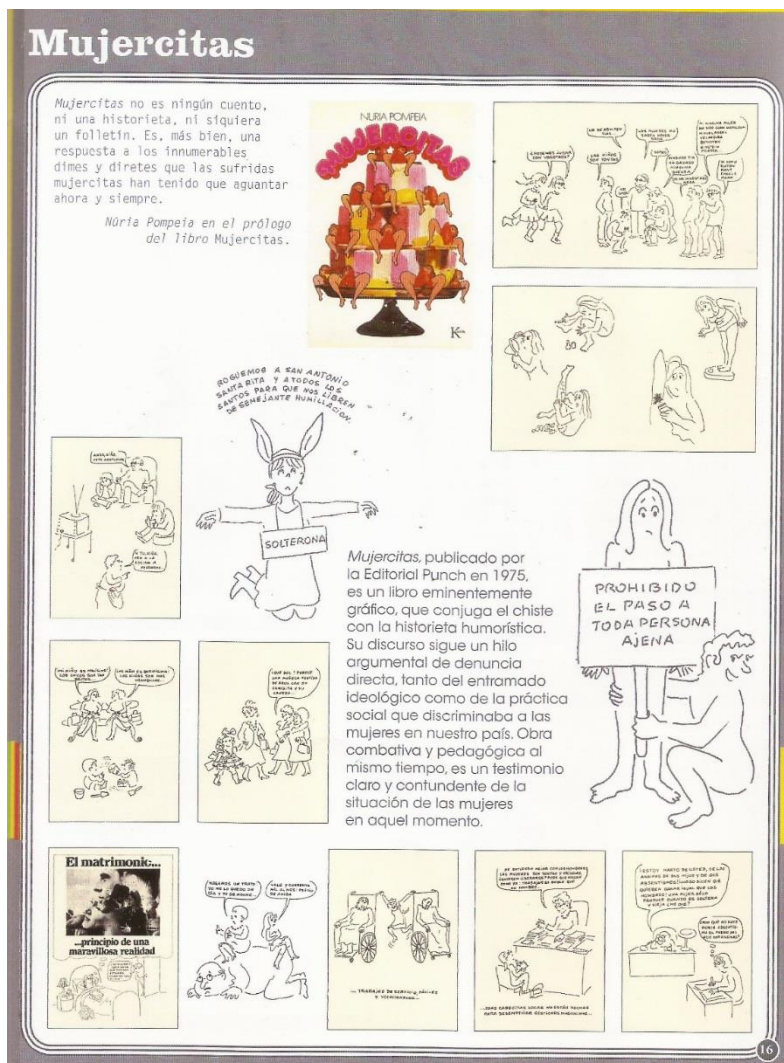


Figura 93. Página de *Mujercitas* del catálogo Núria Pompeia: sola ante la viñeta

Su última monografía se publicó en 1983 a través de la editorial Anagrama con el título de *Cambios y recambios*. Con formato apaisado, elemento que rompe con la concepción de los trabajos anteriores, esta obra de Núria Pompeia se centra, sobre todo, en las transformaciones que está viviendo la sociedad en ese preciso momento. Como ella misma comenta en los inicios del libro en cuanto al tema de su obra:

Entonces, ¿de qué va? De vaivén. De estos otros cambios que se han cumplido y no sabemos cómo ha sido y de esas otras cosas que necesitan urgentemente recambios pero no damos con ellos porque, a buen seguro, están fabricándolos en el lejano –y extremo– oriente (Pompeia, 1983: 9).

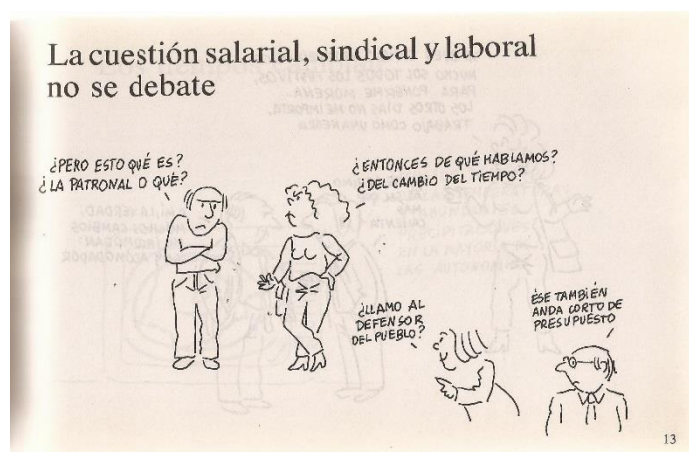
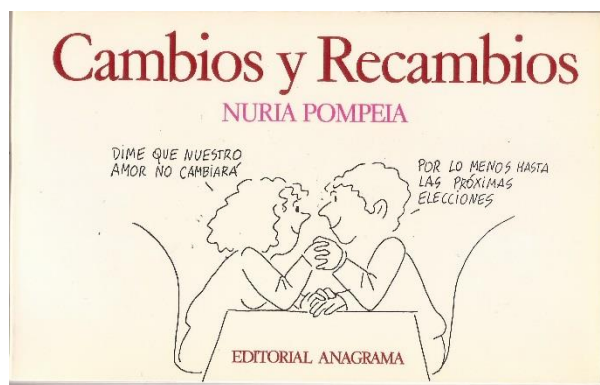


Figura 94. Portada y página de Núria Pompeia para *Cambios y recambios*

A lo largo de las páginas, la autora recrea situaciones donde el cambio o la mutación son los protagonistas, en ocasiones, solo se centra en transformar una acción en otra parecida, pero a la vez modificada; mas en su mayoría la mutación se concentra en el cambio de parecer de los protagonistas mientras la acción se encuentra aún en desarrollo. Pese a que el objetivo de este trabajo es el de hablar de cambios a través de las viñetas y del humor, la autora no pierde la oportunidad de filtrar el enfoque feminista en sus argumentos exponiendo el acoso callejero, la aparente modernidad en los hombres que al tiempo regresa al paternalismo y al intento de explicarles a las mujeres cosas que ellas ya conocen, incluso, a veces mejor que ellos o al mostrar la escala profesional y el techo de cristal dentro del mundo laboral, ya que mientras ellos podían ser altos cargos, ellas debían conformarse con los puestos de secretarías.





Figura 95. Tira completa de Núria Pompeia para Cambios y recambios

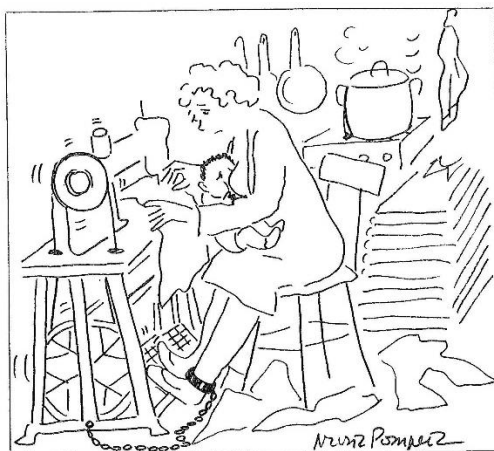
Desde el punto de vista del estilo, continúa fiel al practicado en obras anteriores: trazo ágil, caligráfico y curvilíneo. Las escenas son claras, ya que se ha prescindido de las aguadas, de los garabatos y de los toques de color, solo algunas frases, a modo de titular de artículo de prensa, acompañan a las viñetas, utilizadas a veces como una especie de personaje más con el que interaccionan el resto de las figuras de la escena. De nuevo, renuncia a los fondos, aunque eso no significa que la escena carezca de localización exacta, ya que los pocos objetos de la imagen se encargan de dicha cuestión. Coloca una viñeta por página, que puede, incluso, crecer si ha de narrar una sucesión de momentos dentro de, por ejemplo, una conversación. En esta obra tampoco se recurre a las leyendas bajo las viñetas, pues el texto ahora solamente se halla en los bocadillos, unos bocadillos sin contorno.

Con *Cambios y recambios* finalizan las monografías a las que Pompeia dio vida a lo largo de su dilatada carrera, las cuales alternó con los trabajos para la prensa periódica, los carteles y, también, con la ilustración de obras ajenas, entre las que se encuentran, por ejemplo, *Cartas a una idiota española* de Lidia Falcón, *El derecho a la contracepción: Los métodos anticonceptivos y sus indicaciones* de Eugeni Castells o *Dones* de Isabel-Clara Simó.

*Cartas a una idiota española* es el resultado de la sección del mismo nombre que escribía Lidia Falcón dentro de *Vindicación feminista*, la cual era ilustrada con varias viñetas sueltas de Pompeia relacionadas con el asunto que abordaba la autora en ese número, principalmente solían tratarse aquellos vinculados con la situación de las mujeres.

Las ilustraciones de esta sección son de gran tamaño y utilizan la capacidad narrativa de las metáforas gráficas, por lo que estructuran un relato variado y directo de las diferentes opresiones que entonces sufrían las mujeres. Son una muestra sociológica que sintetiza los rasgos más definitorios de una situación general (Gálvez, 2012: 18).

Por ello, carecen de diálogos o leyendas, pues la fuerza de la imagen es más que suficiente para mostrar las opresiones criticadas por Falcón.



Las delicias del dulce hogar.  
Ilustración de Nuria Pompeia en el libro *Cartas a una idiota española* de Lidia Falcón.

Figura 96. Viñeta de Pompeia para «*Cartas a una idiota española*». Viñeta publicada en *Vindicación Feminista*, n.º 16

En los libros de Eugeni Castells y de Isabel-Clara Simó las ilustraciones de Pompeia sirven para ilustrar la portadilla de cada uno de los capítulos que conforman ambos libros. En el caso del de Castells, las imágenes están enfocadas al tema de la sexualidad, como no podía ser de otro modo; mientras que las de Simó muestran la cotidianidad en la vida de las mujeres.



Figura 97. Portada y portadillas de Núria Pompeia para El derecho a la contracepción

En estos tres libros ilustrados por Pompeia se sigue aplicando el mismo tipo de dibujo. Los personajes, apenas esbozados, fueron recreados mediante el trazo curvilíneo y muestran una apabullante gestualidad, lo que les permite desprenderse de los diálogos y de las leyendas. Solamente en *Dones* regresan las aguadas y los sombreados, en el resto se prescinde de ellos.



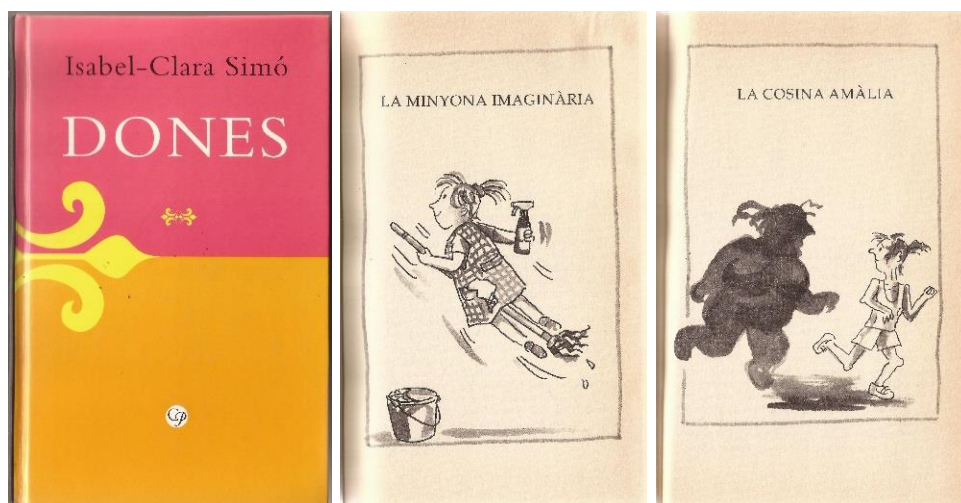


Figura 98. Portada y portadillas de Núria Pompeia para Dones

De este modo se cerraría el análisis sobre la figura de Núria Pompeia y de su producción, una dibujante que rompió esquemas anquilosados desde sus primeros trabajos y que se fue internando de manera progresiva, pero firme, en la reivindicación feminista a través del humor gráfico a medida que iban pasando las décadas. Un humor que basculó desde el ácido hasta el negro y que sirvió para abordar con ironía temas delicados y de plena actualidad; también fue útil para crear personajes que se salían de los estereotipos perpetuados por el cómic tradicional. Ahora todos los cuerpos y todas las edades tenían cabida, sobre todo, aquellos pertenecientes a las mujeres, quienes a partir de cierta edad o teniendo determinado cuerpo, solían quedar invisibilizadas, a no ser que fueran usadas como mero objeto de burla o para comparaciones negativas. En las imágenes de Pompeia todos tienen voz y todos son dignos de ser representados, aunque eso signifique ser juzgados por el ojo analítico y las gafas moradas de la autora. Nuevos recursos y tratamientos que supondrán la apertura de un camino por el cual las nuevas generaciones de autoras podrán comenzar a andar, con el convencimiento de que otro tipo de cómic y de humor gráfico son posibles y tienen cabida en el sector.

El trabajo llevado a cabo por Pompeia dentro del cual construye, paso a paso, un profundo y pleno discurso feminista conforma «un material fundamental para entender el progresivo despertar de una conciencia feminista colectiva desde el tardofranquismo y el rápido desarrollo del movimiento feminista en la España post-franquista» (Jareño y Sanz-Gavillon, 2018: 59). A pesar de las importantes contribuciones realizadas por la autora al

sector del cómic, su trabajo aún hoy continúa invisibilizado y, prácticamente, desconocido, salvo por aquellos que investigan sobre estos asuntos. Es por ello por lo que dentro de esta investigación debía existir un espacio destacado para su producción, puesto que sin ella, la labor de las dibujantes de la primera ola quedaría incompleta y sin orígenes claros de los cuales partir. De ahí que estemos de acuerdo con las palabras de Fernández en relación con la recuperación de Pompeia:

Es difícil calibrar la importancia de la obra de Núria Pompeia, cuya valía es infinitamente superior al reconocimiento de su trabajo y la que, pese a ocasionales esfuerzos como los del Colectivo de Autoras de Cómic o la asociación Tanta Tinta [...], el mundo del cómic español le debe una reivindicación, de una vez por todas, de su enorme figura como creadora (Fernández, 2018: 8).

A partir de aquí, esta investigación se sumergirá en las creaciones elaboradas por la primera ola de mujeres dibujantes de cómic a partir de la década de los setenta, donde serán explorados ampliamente y con contundencia muchos de los aspectos y recursos introducidos por Pompeia, llevando a muchos de ellos a extremos jamás pensados y siendo, en algunos casos, menos sutiles y más rotundas en la forma de utilizarlos y abordarlos que aquellos de Pompeia. Es decir, llevarán las invenciones, las rupturas y las reivindicaciones de la pionera un paso más allá.

## 8 PRIMERA OLA DE AUTORAS DEL CÓMIC ADULTO

---

### 8.1 INTRODUCCIÓN A LAS CARACTERÍSTICAS Y OBJETIVOS DE LA PRIMERA OLA

Llegados a este punto ha quedado claro que ya es una realidad la presencia de mujeres dibujantes dentro de la historieta en las décadas anteriormente abordadas. Entonces, ¿dónde reside la novedad y la importancia de la llegada de la primera ola de mujeres dibujantes del cómic adulto? En el hecho de que no es hasta después del fin de la dictadura y, especialmente, con la llegada de la democracia en el año 1978, cuando las mujeres dibujantes pueden mostrar por fin su visión del mundo<sup>94</sup> y no la de sus editores o la del sistema político vigente.

De este modo el cómic comienza a nutrirse de nuevos enfoques y temáticas, los cuales son aportados por generaciones de mujeres dibujantes diversas, que tanto Alary como Cava<sup>95</sup> han clasificado en dos grandes grupos distintos, a los cuales la primera denomina olas en relación con los términos utilizados para dar nombre a las etapas del movimiento feminista. La primera ola, que es el tema que nos ocupa, está compuesta por Montse Clavé, Mari Carmen Vila, cuyo pseudónimo será Marika, y Mariel Soria, tres autoras que fueron quienes tuvieron que penetrar, por vez primera, el espacio hostil que era el mundo del cómic y empoderarse dentro de él para así poder introducir sus creaciones. La segunda ola, surgida en los ochenta, se encontrará principalmente formada por Ana Miralles, Laura Pérez Vernetti-Blina, Ana Juan, Victoria Martos, Marta Guerrero, Sofía Madrigal, Lidia di Blasi, Pilar Herrero o Isa Feu, una artista, esta última, que se puede considerar bisagra entre las dos olas. Esta segunda ola aprovechó los canales abiertos por la primera para experimentar,

---

<sup>94</sup> Antes del estallido de la Guerra Civil, durante la República, es cierto que algunas artistas mostraron a través de sus obras la visión que ellas tenían del mundo, sin embargo, no llegaron a abordar algunos temas de la forma tan descarnada en que lo harán estas otras dibujantes de la primera ola.

<sup>95</sup> Una división propuesta por Viviane Alary en «El silencio del olvido» dentro del libro *Historietas, cómics y tebeos españoles* (2002) y por Felipe Hernández Cava en «El dibujo en femenino plural: papel de mujeres» en *El Europeo*, marzo 1980, número 10.

mientras que la lucha y la reivindicación en esta generación pasaron a ocupar un discreto segundo plano.

La entrada en el cómic de las dibujantes de la primera ola no estuvo exenta de obstáculos pese al trabajo llevado a cabo por Pompeia en años anteriores, ya que a su llegada se toparon con varias problemáticas que pueden concretarse en la falta de público lector femenino, cuerpo y voz usurpados y espacios de creación inexistentes. Es decir, la labor que tenían por delante se intuía colosal, trabajosa y repleta de dificultades. Solo les quedaba una opción: empoderarse dentro del sector y luchar para hacerse un hueco en aquellos espacios de donde habían sido expulsadas tiempo atrás.

La falta de público lector femenino que, como ellas, también había sido prácticamente invitado a marcharse, conllevaba la imposibilidad de la creación de un diálogo emisor-receptor, puesto que no había nadie que atendiera a su mensaje, pues si algo parece claro en los objetivos de la primera ola, es que sus obras necesitaban de un público femenino para poder completarse, aunque esto no expulsaba al lector masculino, al que también parecían preparadas para abordar y mostrar otro modo de hacer cómic. Sin embargo, sin la presencia femenina como público, su trabajo perdía sentido, puesto que para ellas era de suma importancia volver a incluir a estas en el mundo del cómic, primero para acabar con la discriminación que esa expulsión del cómic había supuesto y, segundo, porque necesitaban de su apoyo para poder crecer y desarrollarse con plenitud.

Una ausencia de público que fue acompañada por el descubrimiento de un cuerpo y una voz usurpados y monopolizados por el discurso dominante en el medio: el masculino. La mujer en el cómic, a su llegada, era un mero artefacto plagado de connotaciones simbólicas y vacío interior en el cual se había asentado «la iconografía masculina» (Vila, 2018a: 29). Una representación creada dentro de unos espacios que tampoco les pertenecían, pues habían sido relegadas de ellos hasta confinarlas en el pequeño espacio del tebeo femenino. Dicho de otro modo, las mujeres dibujantes habían permanecido, por décadas, desterradas del cómic en mayúsculas y su vuelta a él se presentaba similar a un camino tortuoso por el que no tenían más remedio que transitar si querían introducir sus obras en él y ponerse al mismo nivel que

sus compañeros, tarea harto difícil que ni siquiera hoy se puede decir que haya sido completamente lograda.

De este modo, las autoras de cómic de la primera ola se erigen como vanguardia de todo un colectivo con ganas de aportar sus obras dentro del mundo del cómic. Estas dibujantes

Al situarse en territorio ocupado (territorio masculinizado), se enfrentan a la necesidad de identificar y esquivar más de un obstáculo en la recuperación del icono que las representa. Al enfrentarse a este reto descubren que las palabras con las que se construyen sus pensamientos y sus representaciones no les pertenecen, están ya ocupadas por la significación adjudicada por el discurso dominante (Vila, 2018a: 31).

Motivo por el cual estas autoras deciden entonces elaborar un nuevo tipo de reflexión, lenguaje y enfoque que les sirviera para resistir en este medio y, al mismo tiempo, para liberar su representación de las connotaciones que el discurso dominante había ido depositando en él a lo largo de las décadas. Una acción que nacerá y tomará impulso dentro de «las grietas abiertas en el discurso por el grito de las pioneras que permiten la confrontación con el hecho de la ausencia» (Vila, 2018a: 27). Dicho de otro modo, ellas fueron quienes lograron acabar con el silencio y no solo recuperar, sino también reintroducir la voz de las mujeres en el cómic. Un claro proceso de empoderamiento de las dibujantes de la primera ola que tuvo lugar, especialmente, en el cómic alternativo e independiente, denominado por algunos marginal<sup>96</sup>, de los setenta, donde estas

Asumen la responsabilidad de la autoría completa en los movimientos contraculturales y transgresores o en aquellos trabajos independientes, experimentales y renovadores del lenguaje del cómic. La transgresión cultural crea un nuevo marco de interpretación con la ruptura del silencio femenino. En ella surge la aparición de una nueva subjetividad que emerge de la lucha contra los estereotipos dibujada en la autorepresentación desde la renovación del lenguaje que desborda el canon por sus brechas. En la intención rupturista del cómic ajeno al *mainstream* que explota en los años finales del siglo XX, encontraremos el origen de los cambios que

---

<sup>96</sup> Algunos autores lo denominan marginal por no distribuirse por los canales oficiales. Si bien, las autoras prefieren llamarlo alternativo.

construyen las nuevas subjetividades transgresoras y que habrán de buscarse en la alteridad en los márgenes del humor, experimentales y rupturistas (Vila, 2018a: 39).

Estas autoras de la primera ola, pertenecientes al llamado *boom* del cómic adulto y a la generación del compromiso<sup>97</sup>, comenzaron a elaborar su trabajo en este mundo cuando de forma paralela todavía quedaban algunas autoras publicando tebeo sentimental, entre las que se encontraba Purita Campos con *Esther y su mundo*. Sin embargo, sus posicionamientos en el medio eran ya completamente divergentes, puesto que las del cómic adulto se distinguían por haber ido un paso más allá en sus creaciones, por haber transgredido los límites impuestos al «dibujar cómic adulto con mensaje propio; transitan por territorio ajeno y han de hacerse cargo de este hecho. Aquí comienzan las diferencias entre el trabajo de las ilustradoras de historietas para niñas y las aportaciones de las emergentes autoras del *boom*» (Vila, 2018b: 209). En otros términos, por iniciar una ruptura estilística y narrativa sin precedentes en el cómic hecho por mujeres.

Esta generación de dibujantes, sin embargo, tuvo un pasado dentro de ese mismo mundo del tebeo para chicas, puesto que los inicios de muchas de ellas tuvieron lugar entre sus páginas al internarse en el trabajo agencial, aspecto en el que no difirieron con sus compañeros del *boom*, ya que fueron, como ya se adelantó, multitud las firmas españolas que se pusieron al servicio de los encargos de agencias como Selecciones Ilustradas o Ibergraf. Unas veces para terminar de formarse y pulir sus estilos y, otras, como salida laboral. En estas agencias el trabajo era desbordante, aunque no dejaba lugar a las ideas del artista, puesto que todo venía estipulado desde la editorial extranjera correspondiente. Para ellas estas dibujantes crearon cientos de páginas que más tarde serían consumidas por lectores de gran parte de Europa. Unos trabajos de los cuales el dibujante perdía sus derechos de autor, era el precio a pagar por obtener un trabajo estable y, en comparación con España, bastante bien remunerado. Unas páginas de las que muchas no volvieron a ver sus originales. Motivo por el cual en el análisis pormenorizado e individualizado de las autoras de la primera ola no se pueda abordar gráficamente esta etapa, ya que ni ellas mismas guardan en su poder esos

---

<sup>97</sup> Como así la han llamado los autores Javier Mora, Javier Alcázar y Manuel Barrero a través de *Tebeosfera*.

trabajos, de los cuales tampoco pudieron hacer copias por el ritmo vertiginoso que imponía a los autores el trabajo de agencia.

Pese a todo, sería en parte gracias a ese trabajo frenético de agencia que, posteriormente, muchos y muchas de estos dibujantes dieran el paso hacia el cómic de autor y, por tanto, al cómic adulto. Pues fue ese encorsetamiento vivido dentro de los encargos de agencia lo que hizo que naciera en ellos la necesidad de la iniciativa propia, de crearse un camino propio donde ellos pudieran decidir cada uno de los pasos y aspectos que configurarían su obra final, «es decir, el viaje desde el oficio al arte, desde el tebeo al cómic, palabra con la que se planteó el reconocimiento de un salto cualitativa en la historieta de la Transición» (García, 2011: 255). Donde el contacto de los autores con lo que sucedía en el cómic europeo a través de las agencias fue clave, pues conocieron cómo podía evolucionar el medio sin el peso ideológico de una dictadura y cómo iban

madurando otras formas de entender la historieta, ahora más compleja, más comprometida con la sociedad, aunque también más experimental, con todo lo bueno –hallazgos a desarrollar, enriquecimiento formal y narrativo– y lo malo –experiencias fallidas, falsa ampulosidad, predominio de la estética– que ello conlleva (Guiral, 2011: 185).

Un panorama que llevó a nuestras autoras y autores del *boom* a poner en marcha su propio cómic adulto y de autor.

Así pues, estas autoras, estomagadas de tanto sentimentalismo y mito del amor romántico, se dieron cuenta de que estaban contribuyendo con sus propias manos a la perpetuación de los roles y estereotipos con los cuales buscaban terminar y, aunque les llevó un tiempo abandonar el trabajo de agencia, pues era gran parte de su sustento e independencia económica, aspecto importante para unas mujeres que no querían verse sometidas económicamente a un hombre, llegado el momento, y gracias a los proyectos progresistas que comenzaron a surgir en los setenta y con la apertura de nuevas revistas surgidas de enfoques menos tradicionalistas, dieron el paso definitivo a la creación propia, despidiéndose para siempre del tebeo sentimental.



Su labor dentro del cómic de autor, al menos de esta primera ola, difirió en algunos puntos de la de sus compañeros del medio, mientras que en otros aspectos partieron de los mismos supuestos. Los elementos comunes entre ambos grupos fueron de ese conocimiento que tenían todos de lo que sucedía fuera y de lo que suponía para los dibujantes la evolución del cómic a estadios más maduros y personales. Todos ellos en los setenta decidieron afrontar el reto de

aprender a elaborar una visión compleja de un mundo plural, quitándose ese maniqueísmo y pseudo-realismo que parecían consustanciales. Los autores españoles contribuyeron a que la historieta, tradicionalmente pensaba en términos de humor, acción y guiones lineales estandarizados para niños, conquistara nuevos territorios estéticos (Alary, 2011: 249).

Unos territorios estéticos donde la calidad gráfica de sus autores era palpable y donde se practicaba un grafismo realista con enfoques personales que venían definidos por sus autores y que dejaban a la vista del lector «unas resoluciones técnicas propias y estilos perfectamente identificables, que servían narraciones ambiciosas en ocasiones, más estereotipadas en otras, con cierta vocación social y política en algunos casos» (Guiral, 2011: 198).

Esos estilos, además, estuvieron concebidos desde el rupturismo y desde las tendencias renovadoras que les permitieron una verdadera libertad creativa a la hora de proyectar sus obras y la posibilidad de experimentar con otras artes relacionadas, tales como el diseño, la fotografía o la ilustración, que estaba muy en relación con el momento histórico y social: bullicioso, enérgico y cambiante que estaba viviendo la sociedad y, en particular, los jóvenes, a los que pertenecían estos dibujantes en la Transición. El dinamismo creativo en la España de aquellos años fue una realidad que cobró vida también a través de las obras del cómic de autor, las cuales permitieron, además de la expresión del mundo interior de las autoras y autores y de las preocupaciones e intereses de esa sociedad, dar lugar a obras tremendamente conectadas y en armonía con el pulso de la época.

De manera que no resulta extraña la atomización de estilos gráficos y narrativos a partir de los setenta, ya que la ruptura con la historieta y el grafismo estandarizado propia de

las décadas anteriores estaba dando lugar a un panorama mucho más amplio, integrador y flexible gracias a estos jóvenes, donde todos los estilos y concepciones eran incorporados y aceptados.

Un panorama que sigue siendo hoy día un referente para los nuevos autores y autoras, lo que no deja de ser llamativo, puesto que fue obra del tránsito de aquellos dibujantes que trabajaron para las agencias, quienes se lanzaron sin red a la construcción del inexplorado cómic de autor y lograron generar una novedosa producción de cómic de autor sin apenas experiencia en este recién nacido cómic y a través de una «mentalidad de autor y dirigiéndose a un público adulto» (García, 2011: 256).

Como se indicó, estos aspectos serían los considerados comunes entre creadores y creadoras, mas, en este punto, se deben considerar, especialmente, aquellos en los que divergen y que son aportación exclusiva de las autoras. En ellos se hallarán tanto enfoques, objetivos, mensajes, como críticas diferentes. En el trabajo de las autoras de esta primera ola será muy importante el feminismo, ya que impregnará gran parte de su labor dentro del cómic.

El primer aspecto creado propiamente por estas dibujantes estuvo protagonizado por la reivindicación de espacios, sin ellos, sus trabajos carecían de canal a través del cual exponerse. Se puede decir que fue el primer peldaño que necesitaron generar para que todo lo demás tuviera lugar. Eso llevó a la irrupción de las autoras en el terreno masculino del cómic y a la apropiación dentro de este de «un espacio de representación propio, independiente de la soberanía patriarcal para poder desarrollarse y crear una identificación a partir de su propias experiencias» (Jiménez, 2010: 589) y de la muestra de cuerpos y voces diversas que les sirvieran para, finalmente, «encontrarse, reconocerse y recuperar su territorio corporal» (Vila, 2012: 101). De este modo, y con el dominio de un espacio donde plasmar sus obras, el cual en gran parte de las ocasiones se encontró en las revistas alternativas surgidas en esa misma década, pudieron seguir estableciendo escalones dentro de su actividad creativa. El siguiente paso se centró en la creación de un nuevo lenguaje, alejado del masculino dominante, con el que aportar una simbología nueva, nuevas perspectivas y enfoques, que les permitieran salir de la afasia a la que habían estado condenadas y así acabar

con el discurso y las verdades únicas, promoviendo la irrupción de multitud de voces en él y la aparición de un mensaje crítico propio que les sirviera para «evidenciar el rol impuesto a la mujer por la sociedad y también para ejercer una postura crítica respecto al machismo imperante» (Guiral, 2011: 193), un aspecto deudor de las críticas y denuncias realizadas en sus obras por Núria Pompeia en relación con la situación de desigualdad social vivida por la mujer.

Esa salida del silencio lograda por las dibujantes de la primera ola y el hecho de responsabilizarse de su mensaje como autoras fue una de sus innovaciones principales y la que les permitió dejar de ser meros sujetos pasivos, tanto como creadoras y lectoras como personajes, y acceder a la posibilidad de hablar con voz propia, introducir nuevos temas y abrir el espectro de la representación de lo femenino cuya consecuencia inmediata fue que

el eterno femenino ha explotado en mil pedazos, se ha fragmentado como las viñetas de una página y cada mirada, cada imagen dibujada es una toma de posesión de una historia propia, de una voz y una definición individual de una cosmovisión femenina (Cortijo, 2011: 234).

Esa autonomía en términos de representación alcanzada por estas autoras les permitió pasar de la representación a la autorreferencialidad, es decir, a «la posibilidad de insertarse en su propia obra» (Jiménez, 2010: 590)<sup>98</sup>.

Esa autorreferencialidad dio lugar a historias basadas en sus propias vidas o en vidas de mujeres reales e históricas, como la realizada por Clavé sobre Jenny de Westfalia, donde las protagonistas ahora sí muestran una caracterización psicológica real, pues son seres pensantes, y cierta reflexión sobre los condicionantes culturales.

Con cada uno de estos peldaños colocados por las mujeres de la primera ola dentro del cómic adulto se logró un alejamiento del canon de feminidad y un paso más para el fin de la visibilidad de una sola parte de la historia y de la cultura, permitiendo, finalmente, revelar «todo el sufrimiento escondido y desvelar el malestar provocado por las imágenes

---

<sup>98</sup> Hecho que no excluye a las producciones masculinas, ya que es propio del período contracultural y posmoderno, pero que sí que tiene una relevancia mayor en el caso de la producción femenina, por su capacidad para darles voz y lugar en el cómic.

conservadoras que nunca se habían correspondido con la realidad íntima de la mujer» (Almerini, 2017: 225). Aspecto que hace que una de ellas, Vila, considere que

en la Transición y a pesar de las dificultades, el mensaje revelador de las autoras fue el más demoledor; tan solo hay que buscar en sus mínimos espacios para observar su avanzada radicalidad, así como la multiplicidad incansable de las pequeñas propuestas deconstructivas (2018b: 221).

Unas propuestas que sirvieron para romper con gran parte de la segregación que aún estaba vigente y bastante activa en este ámbito. Sin lugar a dudas, un formidable avance realizado por Marika Vila, Montse Clavé y Mariel Soria, unas autoras prácticamente autodidactas que las unió, aparte de muchos otros elementos, una nueva sensibilidad y una gran preocupación por el papel y la situación de la mujer.

Como se avanzaba, el papel del feminismo fue fundamental para el posicionamiento de estas creadoras frente al cómic, así como, frente a la vida. Un movimiento feminista que se adscribió a la segunda ola y que, como se adelantó, se fundamentó en cuatro principios básicos: disponer libremente de su cuerpo, hacer de lo privado algo público, analizar la sociedad como capitalista, pero también como patriarcal y transformar las relaciones entre sexos. Una nueva concepción que las ayudó a empoderarse y a dar el primer paso para revelarse contra el sistema patriarcal en el que vivían. El problema surgió cuando esas nuevas aspiraciones que brotaban en las mujeres chocaron con los estatutos jurídicos y morales que no estaban a favor de la autonomía que estas reclamaban para sí mismas, pues aunque ellas lucharan por ejercer nuevas profesiones, por el derecho a una verdadera libertad y no tuvieran el matrimonio y los hijos como único horizonte posible, seguían siendo, sobre todo, valoradas y vistas como esposas y madres por la sociedad y el Estado. Un aspecto que se les quedaba demasiado pequeño a estas mujeres de los setenta, quienes utilizaron, además, esas categorizaciones para armar las reivindicaciones de las tramas de sus obras, de ahí viene la nueva concepción del espacio interior de las casas, un espacio destinado a la mujer desde épocas remotas que, de suponer «la representación hipócrita e idílica del espacio destinado a las mujeres, ahora se representa denunciando cómo lo viven: una cárcel, el lugar donde la mujer es explotada, donde sufre violencia psicológica, violaciones, donde acaba aniquilada» (Almerini, 2017: 222).

El feminismo les sirvió también para darse cuenta de todos los tabúes que las rodeaban, muchos de ellos en torno a la concepción, contracepción y, por ende, a su sexualidad; y el poco control que tenían sobre sus propios cuerpos, pues el Estado, la Iglesia e, incluso, los hombres de su alrededor tenían una mayor potestad que ellas mismas sobre él. La reacción lógica de una parte de las mujeres de este país, entre las cuales se encontraban las dibujantes de esta generación del cómic adulto, fue denunciar el hecho de no poder disponer de su cuerpo libremente. Uno de los actos realizados al hilo de esto fueron las manifestaciones de mujeres solidarizándose con aquellas que habían abortado y habían sido perseguidas, multadas e, incluso, encarceladas por ello.

La manifestación clave en relación con este asunto llegó en 1979 y logró que la agenda política volviera, al fin, sus ojos hacia él y comenzaran a contemplarlo como un tema de gran envergadura y de transcendencia social que no podía posponerse más.

El punto álgido en nuestro país con respecto a este tema se produjo en septiembre de 1979 con el proceso abierto a diez mujeres y un hombre en Basauri, acusados de haber practicado o haberse sometido a abortos. Una detención que dio lugar a una oleada de solidaridad social para con «las once de Basauri», así denominadas desde entonces, que se tradujo en calles llenas de

un movimiento feminista que cada vez contaba con mayor empuje, y el aborto pasaba así a convertirse en una cuestión pública. «Fue clave. Por primera vez y en un momento muy duro en cuanto a la concepción social que se tenía, el movimiento pone en el centro –gracias a la valentía de estas mujeres– el tema del aborto. Fue útil que se encarnara en personas concretas lo que estábamos pidiendo» explica [Justa] Montero, hoy activista en la Asamblea Feminista de Madrid (Borraz, 2018).

Mujeres de distintos puntos de España llenaron calles al grito de «yo he abortado», entre ellas, y así lo relata ella misma, Marika Vila, lo que deja claro su compromiso con los derechos y la situación de las mujeres. A todo ello se sumó un manifiesto en apoyo a esas once mujeres.

«Yo he abortado voluntariamente». Así lo declara, en un documento dirigido a la opinión pública, más de 1300 mujeres, entre las que figuran conocidas actrices, cantantes, médicas, abogadas, políticas, profesoras, escritoras y periodistas. Las firmantes señalan que ante el juicio de once mujeres en Bilbao el próximo día 26, por haber interrumpido su embarazo, «conscientes de las consecuencias y de las repercusiones penales que nos puedan reportar», han decidido declarar públicamente que ellas también han abortado de forma voluntaria. El escrito [...] exige la amnistía de todas las mujeres y hombres encausados por aborto, la inmediata libertad sin fianza de los detenidos por esta causa y un cambio de la legislación que contemple el derecho al aborto libre y gratuito (*El País*, 1979)<sup>99</sup>.

Esta movilización no surgió de la nada, ya que en el país vecino, en Francia, años antes, en 1971, se había creado un levantamiento semejante que dio lugar a otro manifiesto firmado por 343 mujeres que también afirmaban haber abortado, lo cual colocó a las instituciones legales en una delicada tesitura y las obligó a actuar. Para lo cual fue crucial, asimismo, la movilización. «Durante estos años, el movimiento por la Libertad y la Contracepción (MLAC) jugó un papel decisivo. La movilización ya no se detuvo hasta que se votó la ley Veil en 1974, y continuó después» (Trat, 2008: 129).

Sin embargo, esta fue solo una más de las luchas en las que se insertaron algunas de las mujeres de nuestro país, como las dibujantes, quienes no se pararon allí y reivindicaron la contracepción desde sus altavoces de papel, destapando el resto de las violencias y discriminaciones ejercidas sobre estas. Aunque en el texto que sigue se aborda la sociedad francesa, es igual de aplicable a la coyuntura española lo que en él se dice en relación con las movilizaciones femeninas.

La lucha por disponer libremente de su cuerpo no se limita a la exigencia del derecho al aborto y a la contracepción «libres y gratuitos», también influye la

---

<sup>99</sup> Estas movilizaciones y manifiestos lograron que el asunto del aborto entrara finalmente en la agenda política y se llevara a cabo una revisión de la legislación: «Tras “las once de Basauri”, el Gobierno de Felipe González inició el difícil camino que tendría la ley socialista del aborto, que finalmente entraría en vigor en 1985 tras un recurso de inconstitucionalidad presentado por Alianza Popular. La norma despenalizaba, la interrupción del embarazo en tres supuestos: riesgo para la madre, en caso de violación y malformación del feto. La ley fue para el movimiento feminista una luz al final del túnel, pero insuficiente. Su postura crítica auguraba que se trataba de una reforma que generaría inseguridad y vulnerabilidad para las mujeres y los profesionales, como así se demostró después» (Borraz, 2018).

denuncia de las violencias ejercidas sobre las mujeres: violencias conyugales, violación conyugal o no, etc..., y la afirmación del derecho de las mujeres a desarrollar su sexualidad, a escoger su orientación sexual, a amar a otras mujeres (Trat, 2008: 129).

Estos enfoques y principios fueron, en parte, responsables de la nueva sensibilidad que recorrió las obras de estas autoras, quienes en ellas rompieron con la visión patriarcal y abordaron la representación de las mujeres y de sus vidas desde la crítica feminista y la seriedad, pero también desde el humor, la ironía y el sarcasmo, similares a los practicados por Pompeia.

Unos enfoques que llevaron al surgimiento de un cómic feminista dentro de este cómic adulto y de autor que, como se explicó, conllevaba su problemática por las connotaciones y las etiquetas que cargaba sobre sus autoras. No obstante, es en esta generación en la única que se puede hablar de un cómic feminista o, al menos, de un cómic realizado desde ese enfoque, ya que es el «testimonio de la experiencia histórica de la necesidad de lucha para construir espacios aún no conquistados plenamente en igualdad» (Vila, 2012: 100). Además, fue el soporte donde tuvo lugar la transformación de los roles de género y de la representación femenina, ya que en ellos nacieron personajes femeninos empoderados e historietas con tramas y enfoques radicalmente opuestos donde se dejaba al descubierto la desigualdad social y entre sexos. Es decir, la importancia de este tipo de historietas radica en que se logró introducir la temática y los asuntos feministas en las historietas de cómic, siendo abordados, en multitud de ocasiones, de forma descarnada. Sin embargo, como quedó explicitado, ese empoderamiento femenino y las luchas de las mujeres reclamando sus derechos, con asiduidad, fueron ridiculizados por sus compañeros en las historietas de ese mismo cómic marginal donde ellas habían alcanzado su espacio de creación.

Pese a todo, la elaboración de este cómic feminista sirvió para transmitir y exhibir los problemas a los que se encontraban expuestas las mujeres y fue muy relevante para estas autoras de la primera ola, ya que se descubrió como un espacio de libertad, «una habitación propia» que diría Virginia Woolf, donde estas mujeres pudieron crear con libertad y dar salida



a todas sus preocupaciones e intereses que hasta la fecha no habían contado con un canal a través del cual salir a la luz y llamar la atención de la sociedad.

Las mujeres dibujantes, como tantas otras de la época, no se conformaron con estos espacios creativos desde los cuales desenmascaraban a la estructura patriarcal, y se sumaron al activismo político para así también obtener su espacio dentro de los partidos y de las organizaciones políticas, entre las más activas de la época se encontraban Bandera Roja, de tendencia maoísta, el Movimiento Comunista (maoísta), la Liga Comunista Revolucionaria (trotskista), entre otras muchas que fueron surgiendo a principios de los setenta. Los problemas con estas organizaciones y con los partidos políticos las mujeres los encontraron cuando intentaron introducir en ellos principios y propuestas de cariz feminista y observaron cómo el machismo también había penetrado de forma eficaz en ellos, no solo en aquellos de derechas, sino también en el progresismo de izquierdas, lo cual era, si cabe, más preocupante, ya que una tendencia que, en principio, se había constituido sobre la defensa de los explotados, se mostraba ahora reticente ante la introducción de las reivindicaciones feministas. Una situación que no solo se vivió en España, sino que se dio de manera transversal en otros muchos países y en otros tantos partidos y organizaciones políticas progresistas. ¿Qué alegaban todos estos grupos para evitar y rechazar las consignas feministas? Todos ellos aludían al hecho de que «la lucha de clases era prioritaria y que todas las demás opresiones encontrarían solución dentro de la revolución» (Trat, 2008: 126), lo que denostaba las luchas y las peticiones de las mujeres, relegándolas a un lejano segundo plano. A esta marginación de sus propuestas se sumó la de sus voces, ya que las portavocías o los cabezas visibles de estas organizaciones continuaban estando copadas por semblantes masculinos. «Los “héroes” del momento, [...] eran los chicos jóvenes que no paraban de contar las hazañas sobre sus enfrentamientos con la policía» (Trat, 2008: 126). Es decir, la vida política se hallaba monopolizada por los hombres, coyuntura que tardaría décadas en comenzar a transformarse, y que dejó a las mujeres en aquel momento como auxiliares, a pesar de que su movilización y su activismo estaban a la altura de los de sus compañeros.

Esta situación social vivida por las mujeres, como no podía ser de otro modo, acabó siendo reflejada de manera magistral y, en ocasiones, con cierta ácida ironía, por las autoras de la primera ola del cómic adulto. La gran parte de estas historietas acabaron en los cómics

denominados políticos, en los cuales hubieron de alternarlas con historietas hechas en base al discurso político de izquierdas, a favor de ese supuesto bien mayor que habrían de conseguir aunando sus fuerzas. Aun así, en ellas, se preocuparon por sustituir a los protagonistas masculinos por los femeninos, igual de activos y luchadores. De este modo,

se constataba en parte la misma situación de las artes visuales y de la sociedad: Las autoras muchas veces daban más importancia a los discursos políticos a favor de un cambio general que a los feministas, ya que la urgencia era la conquista de la democracia para todos y todas (Almerini, 2017: 221).

Una nueva concepción que permitió a la representación femenina salir «del estereotipo del objeto erótico para convertir a la mujer en compañera de lucha política del hombre y por fin se incorpora como colaboradora fija en los equipos de coordinación» (Almerini, 2017: 220). Algunos de los ejemplos donde ya se practica esa nueva caracterización y se muestra la situación de las mujeres en las organizaciones políticas fueron *Desconfía* de Marika Vila y Felipe Hernández Cava (Troya, 1977); *Jenny de Westfalia* de Montse Clavé (Troya, 1977) o *Dr. Delclòs* de Mariel Soria y Andreu Martín (Troya, 1977).

Estas historietas políticas realizadas por mujeres revelaron una constante dentro de su producción: los equipos consensuados de trabajo y su presencia dentro de colectivos activistas de dibujantes a través de los que daban salida a este tipo de obras. Colectivos cuyo objetivo era transformar el medio y usarlo como una herramienta más de contestación y activismo. Algunos de ellos en los que se encontraban participando las dibujantes de la primera ola fueron: El Rollo Enmascarado (1973-1976), Butifarra! (1975-1987) o El Colectivo de la Historieta (1975-1978).

El equipo Butifarra!, y su revista homónima, fueron de los más relevantes de este panorama y en los cuales se recoge una producción de las artistas de la primera ola bastante significativa.

El equipo Butifarra! fue impulsor y correa de transmisión de las luchas vecinales. A partir de las incipientes asociaciones de vecinos, el equipo recogía las principales quejas de los movimientos urbanos, especialmente de los cinturones periféricos, para desarrollar historietas de línea comprometida y reivindicativa en la

revista que tomaba su nombre. Se distinguió por el activismo y la lucha política. En sus páginas se encuentran huellas de las autoras en las tempranas y radicales reivindicaciones feministas sobre derechos y necesidades aplicadas a la más cruda realidad: del despertar a la conciencia al cuestionamiento de las pautas patriarcales... de la desnaturalización del rol femenino al reclamo de guarderías. La mirada cuestionadora de las construcciones de género que introdujeron se puede apreciar tanto en los contenidos, como en las formas, lo vemos en la inclusión de una versión de su logo con una mujer protagonista. Los estereotipos de género son tempranamente combatidos en sus mensajes (Vila, 2018b: 214-215).

No obstante, parece ser que los debates sobre género y sobre los derechos de la mujer estuvieron más presentes dentro del Colectivo de la Historieta, que dio lugar a la revista *Trocha*, poco después conocida como *Troya* para evitar problemas de *copyright* con el título, donde también colaboraron estas autoras de la primera ola y algunas guionistas como Armonía Rodríguez. Pese a todo, el número de mujeres frente al de hombres en estos colectivos fue aún bastante asimétrico y desigual.

En cuanto a sus carreras, estas corrieron la misma suerte que las de sus compañeros, puesto que se apagaron casi al poco de resplandecer, como sucedió con todo aquello que se encontraba ligado al cómic adulto. Sumándose, como se advirtió, la problemática de la desaparición de espacios inclusivos de creación al producirse el cierre de gran número de revistas donde sus trabajos habían sido auspiciados y al asolamiento de las temáticas del cómic por la creación ingente de historieta pornográfica con enfoque tradicional. Dos circunstancias que, de nuevo, las expulsaron del cómic. Un suceso que, sin embargo, no se produciría hasta los años noventa y, por tanto, se debe postergar en este estudio hasta el término de la segunda ola, aquella que aprovechó las aperturas realizadas por la primera para transitarlas en libertad aportando otros nuevos enfoques, lenguajes, contenidos y trabajos. Comienza aquí, por tanto, el grueso del análisis del objeto de estudio de esta investigación, una inmersión por aquellas artistas de cómic y sus producciones de los años setenta y hasta los noventa; un recorrido por historietas que nos trasladará a esa España de los setenta, nos colocará frente a la situación social de ese período y nos mostrará las preocupaciones que, como mujeres, ciudadanas y dibujantes, recorrían sus mentes hasta plasmarse en el blanco de la página. Unas obras donde la reivindicación de derechos, la multiplicidad de lenguajes, los

grandes hechos históricos y los pequeños sucesos cotidianos se entremezclarán bajo enfoques, hasta entonces, prácticamente desconocidos en el cómic. Se inicia así el análisis de la primera ola de mujeres dibujantes del cómic adulto español donde «cada ruptura, en cada autora, se efectuaba siguiendo estrategias propias para proveer su resistencia en la búsqueda de la nueva subjetividad» (Vila, 2018a: 43).

## 8.2 MONTSE CLAVÉ

### 8.2.1 Biografía

Montse Clavé (Vilamartín, Cádiz, 1946) comenzó a dibujar atraída por las historietas que creaba su hermano, Florenci Clavé, uno de los historietistas fundamentales de nuestro país. Con él inició su formación realizándole los negros, borrándole y encuadrándole las páginas de sus historietas, etc.; un período, este junto a su hermano, que, según la propia autora<sup>100</sup>, supuso una gran influencia al marcar fuertemente su carrera como dibujante y al proveerla de unos conocimientos técnicos que le serían de mucha utilidad para todo lo que le esperaba después.

Esta fase de aprendizaje estuvo seguida por su ingreso en los años sesenta en la editorial Bruguera, buque insignia del tebeo de nuestro país. Su colaboración en ella estuvo dirigida hacia las revistas para chicas, *Sissí* y *Celia*, para las cuales creó diversas historietas de romance. Finalizada esta contribución, que se prolongó desde 1960 a 1965 aproximadamente, realizó dos estancias en el extranjero, que fueron determinantes para su desarrollo posterior como autora, una en París y otra en Cuba.

En 1967 se marchó a París donde permaneció hasta 1969 cursando dos años de Bellas Artes. Esta estancia resulta de suma importancia, tanto para ella como para este estudio, ya que vivió el desarrollo de las revueltas del Mayo francés. Según pude saber, gracias a la entrevista que mantuve con Clavé en marzo de 2017, no intervino en los talleres que imprimieron los ya famosos carteles de las revueltas, que es donde, en un primer momento, se la podría intentar encuadrar al estar ella cursando Bellas Artes en la ciudad. No obstante, donde sí participó fue en algunos de los colectivos políticos constituidos por estudiantes que estuvieron activos durante los levantamientos de Mayo del 68. Una experiencia que le dejó huella, repercutiéndole a nivel personal y profesional.

---

<sup>100</sup> Extraído de la entrevista realizada a Montse Clavé el 10 de marzo de 2017 y a la que haré referencia constantemente dentro de este capítulo.

Tras su paso por la Ciudad de la Luz, la autora se trasladó a Cuba, país donde se estableció desde 1970 a 1971. En aquel lugar fue donde comenzó a sentir un verdadero deseo por atreverse a crear sus propias obras<sup>101</sup>, aunque en ese momento se ciñó solo al mundo de la ilustración. Cuba era el lugar perfecto para empezar a imaginar obras propias, pues el recuerdo de la revolución todavía estaba latente y eso generaba una cierta ebullición cultural que impregnaba el ambiente. Probablemente fuera aquella efervescencia que se respiraba en la atmosfera de la ciudad una de las responsables del paso que Clavé dio para empezar a crear sin ambages. Ella misma así lo relataba en la entrevista:

En París estuve estudiando Bellas Artes, pero no trabajaba entonces. Pero en Cuba ya me atreví, porque tenía ganas de hacer cosas. Estaba todavía muy presente la revolución. Entonces, dentro del Instituto del Libro Cubano, que era la única editorial, querían crear una colección para niños y jóvenes, se llamaba *Gente Nueva*, y en la creación de esta intervine.

Esta experiencia laboral dentro de una colección de libros le sirvió para adquirir nuevos conocimientos, mayor soltura y seguridad en la realización de ilustraciones. Unas competencias que le permitirían empezar a colaborar con la editorial Salvat a su regreso a España en el año 1971.

De igual modo que esas dos estancias en el extranjero resultaron esenciales para la evolución personal y profesional de nuestra artista, lo fue la llegada de 1977. Un año que marcó el despegue de su actividad profesional dentro del cómic y la eclosión paralela de dos despertares fundamentales, los cuales marcarían el devenir de las dos vertientes señaladas, la profesional y la personal. Me estoy refiriendo a la toma de conciencia política y al empoderamiento como mujer de Montse Clavé, los cuales conllevaron un cambio significativo en la elección de temas que empezaría a tratar a partir de entonces en sus cómics, unos temas elegidos con la libertad que otorgaba la realización de la obra propia y no del

---

<sup>101</sup> Llegados a este punto cabe recordar que las ideas de los trabajos realizados para la editorial Bruguera venían establecidas por los directores y editores y, por tanto, en Clavé tan solo recaía la labor de convertirlos en viñetas, lo que impedía cualquier intención de realización de obra propia y completa.

encargo de agencia. De ahí que sea imposible desligar su trabajo como autora de esas dos tomas de conciencia.

En relación con su despertar como sujeto político, Clavé y sus compañeros de oficio asistieron en los últimos años de la dictadura y tras la muerte de Franco, aunque de manera clandestina en su mayoría, a unos años setenta de completa ebullición, especialmente, cultural y política a pie de calle. Esa efervescencia generó distintas manifestaciones, una de ellas consistió en la aparición de colectivos o grupos vecinales destinados a protestar por los problemas que se daban en los barrios obreros que estaban levantando en la periferia de las grandes ciudades, en su caso, Barcelona. En ellos, Clavé comenzó a darse cuenta de todo lo que quedaba por hacer y de lo importante que era contribuir con su trabajo a estas causas. El nacimiento de la revista *Butifarra!*, y de su colectivo de idéntico nombre, fue el resultado de uno de esos levantamientos vecinales.

Surgieron muchos movimientos, sobre todo, en los barrios a partir de los cuales se crearon revistas, revistas para los colectivos de barrio. Una de esas revistas fue *Butifarra!* Fue una revista importante, éramos un equipo de gente estupenda que incidíamos sobre los problemas de las nuevas ciudades que se estaban creando: las ciudades-dormitorio, los problemas de las desocupaciones, todos los casos que aún siguen vigentes, ya en el 76-77 estábamos hablando de ellos (Entrevista, 10 de marzo de 2017).

Su empoderamiento como mujer se produjo en consonancia con su despertar como sujeto político, y a consecuencia de los hechos producidos a partir de 1975. En 1975 tuvo lugar la celebración del Año Internacional de la Mujer, llamado así por la Asamblea General de Naciones Unidas. Un acto que, aunque no satisfizo<sup>102</sup> a gran parte de las mujeres y de los movimientos feministas, por el lavado de cara que se pretendió hacer a través de él, sirvió para potenciar la aparición de múltiples grupos de debate y reuniones de mujeres que continuaron activos en 1977. Uno de esos grupos se reunía en LaSal, un lugar que hacía las veces de bar, centro de reunión y espacio de reflexión feminista, exclusivo para mujeres,

---

<sup>102</sup> Núria Pompeia en un artículo para el número 54 de *Por Favor* titulado irónicamente «El año internacional de la mujer: sietemesino» denominaba a este acto «el gran show conmemorativo del Año Internacional de la Mujer» (pág.11); una frase que resume la opinión de las mujeres en cuanto a los objetivos y la planificación que este había tenido.

donde estas se encontraban para poner en común sus problemas, preocupaciones e ideas en libertad.

LaSal, bar-biblioteca feminista, abrió sus puertas el 6 de julio de 1977 en la calle Riereta, número 8 de Barcelona. LaSal, uno de los primeros ejemplos de autogestión feminista y único espacio donde se dio cabida al arte hecho únicamente por mujeres, se caracterizó por ser una experiencia híbrida a medio camino entre el bar, el centro cultural y el espacio de reflexión feminista. Nunca quiso seguir una línea feminista única, sino configurarse como un lugar de encuentro plural, acogiendo las diferentes posiciones del feminismo, tal y como se recoge en el documento fundacional. Desde el principio representó una experiencia fundamental para la evolución del movimiento feminista catalán y nacional en la España postfranquista de los setenta y un punto de encuentro para las mujeres españolas y extranjeras (Almerini, 2014a: 83-84).

Un lugar donde Clavé llevó a cabo algunos trabajos artísticos en equipo con otras mujeres artistas que frecuentaban el sitio por aquel entonces, como Mari Chordà, con la cual realizó *Quadern del cos i de l'aigua*, un libro de poemas (escritos por la primera) y uno de los primeros en tratar abiertamente el descubrimiento y la vivencia de la sexualidad lésbica; y donde comenzó a forjar de forma más seria su conciencia feminista.

Esta incorporación a ambientes feministas y reivindicativos unida a su condición de creadora infatigable derivó en la alternancia de su trabajo para revistas comprometidas como *Butifarra!*, con la elaboración de carteles para las vocalías de estos barrios y dibujos sobre asuntos que le iban preocupando. Un trabajo artístico y comprometido por el cual recibió escasas retribuciones económicas, pero que, en contrapartida, la eximió del sometimiento a directrices y vetos editoriales: era libre para crear con autonomía sus obras propias. Pese a todo, esta labor comprometida se revelaba insuficiente para sobrevivir económicamente hablando, por ello, se vio obligada a compaginarla con el trabajo de agencia y la creación de historietas románticas, eso sí, quizá no tan edulcoradas y maniqueas como las primeras realizadas para Bruguera, pero tampoco tan comprometidas y arriesgadas como las que concibió para *Butifarra!*, eran algo más modernas, pero seguían sometidas al esquema romántico tradicional.



Si querías vivir de esto tenías que trabajar para el extranjero a través de lo que se llamaban las «agencias». Estas agencias se quedaban un 20% de comisión, pero te daban el guion traducido y tú mandabas los dibujos. De esta época, de hecho, no guardo ningún original, porque los mandaba fuera y yo nunca he dado importancia a esta clase de creaciones mías (Entrevista, 10 de marzo de 2017).

La agencia con la que más concretamente trabajó Clavé fue Norma editorial, la cual realizaba cómic tanto para dentro como para fuera del país. En el caso de esta autora, sus historietas fueron destinadas al mercado sueco, aunque también aceptó encargos de agencias que las publicaban en Inglaterra. En ambos casos, los trabajos abordaban relatos románticos donde tanto la ambientación como los personajes debían atenerse al país de destino de la obra. «Tenía que hacer paisajes y gente suecos sin haber estado en Suecia, pero les gustaba bastante» (Entrevista, 10 de marzo de 2017).

Gradualmente, y de manera paralela, fue teniendo oportunidades en publicaciones españolas en las cuales comenzó a percibir cierta remuneración por aquellas historietas que creaba, estas ya con guiones propios o, a lo sumo, de compañeros afines. Cada una de esas colaboraciones en diversas editoriales le fue aportando experiencia al tiempo que se profesionalizaba dentro del mundo del cómic y de la ilustración.

El encuentro con mujeres que había supuesto la apertura de LaSal siguió teniendo repercusión en su vida y en su carrera, puesto que esa puesta en común de sentimientos las hizo ser conscientes de la opresión en la que vivían solo por el mero hecho de ser mujeres.

Muchas mujeres notábamos que teníamos maridos, que vivíamos en un mundo de hombres y que necesitábamos algo más. No había quien lo aguantara, era insoportable [...]. Yo no he nacido para estar en una casa toda la vida como mi madre. Empiezas a ver que hay otras mujeres en otras partes del mundo que dicen y piensan las mismas cosas que tú y empiezas a conocer gente cerca de ti, como Marika o Mari Chordà, que dan un paso más allá y dicen: vamos a crear un bar solo para mujeres, porque así las mujeres no nos sentiremos cohibidas [...]. Podremos hablar, hacer reuniones [...]. Ver que había mujeres que entendían la doble jornada, que los tíos se podían permitir trabajar y ser políticos, y las mujeres si trabajaban se tenían que dedicar solo a resolver los quehaceres domésticos... resultó ser una contradicción

muy grande. Te encontrabas muy apoyada cuando establecías este diálogo con otras mujeres (Entrevista, 10 de marzo de 2017).

Una desigualdad que estaba en todos los ámbitos, ya que en los partidos más progresistas y en las organizaciones políticas también se toparon con ello, lo que les provocó una gran confusión, puesto que venían luchando de la misma manera desde la clandestinidad y no concebían tener que conformarse con los puestos secundarios y tener que postergar *ad infinitum* sus reivindicaciones, derechos y problemáticas. Montse Clavé, en particular, se incorporó a una organización política llamada Bandera Roja donde tanto ella como otras mujeres del grupo tuvieron siempre muy claro que usarían este espacio para hacer cosas por y para las mujeres, pesara a quien pesase.

Cosas tan importantes como la reproducción, como la historia de que las mujeres solo tuvieran los hijos que quisieran, etc. Por eso montamos vocalías de mujeres donde se hablaba del problema de los anticonceptivos, del aborto. De cuestiones que para muchas mujeres fue una apertura brutal que en los barrios se pudiera hablar de esto y que pudieran plantear sus problemas y dudas, y que las enfocásemos hacia lugares donde había ya médicos que daban anticonceptivos [...]. Esto lo hicimos las mujeres dentro de los partidos, porque ellos no se preocupaban de esto o no se les había ocurrido nunca (Entrevista, 10 de marzo de 2017).

Siendo conscientes de estos dos compromisos adquiridos por Montse Clavé, se entiende a la perfección el posicionamiento político, moral y feminista que muestra en sus trabajos de creación propia y libre de directrices. En ellos queda demostrado que la vida cotidiana es una cuestión que no se entiende separada de la política, lo que comprende a la proclama feminista de «lo privado es público». Un posicionamiento que deriva en la creación de unos cómics comprometidos, políticos y feministas, y en el desmantelamiento y subversión del rol impuesto a la mujer, tanto en la vida real como en el campo artístico. Una postura mediante la cual Montse Clavé y sus compañeras de generación dieron lugar como dibujantes en el cómic a una mujer que

Por primera vez, sale del estereotipo que la veía como una subalterna, un personaje silenciado o un objeto erótico para convertirse en compañera de lucha política del hombre. El personaje femenino del cómic de hecho, llegaba a los setenta,

después de décadas bajo el franquismo, donde el tebeo femenino, diferente del tebeo para hombres, había constituido el tópico de la mujer como sujeto paciente, apto solo para los trabajos domésticos y el cuidado de los hijos (Almerini, 2014a: 93).

Ese compromiso político y su vinculación con las causas sociales también lo desarrolló dentro de organizaciones sin ánimo de lucro y con sede en Barcelona como SOS Racismo, que ayudaba a las inmigrantes que llegaban a la Ciudad Condal, y con el grupo Erasme, donde un conjunto de médicas llevaban a cabo una labor gratuita enfocada a la sexualidad femenina y a las mujeres inmigrantes, un colectivo que tenía bastantes reticencias, muchas de ellas relacionados con el desconocimiento y los tabúes, para hablar de su sexualidad, de problemas ginecológicos o vergüenza para tratar asuntos concernientes a sus vidas íntimas. Este grupo de profesionales se dedicó a abordar con ellas estos asuntos y se ocupó de hacerles un seguimiento riguroso a su salud sexual y ginecológica. Para ello, la labor de Clavé fue fundamental, puesto que elaboró toda una serie de cuadernos de sexualidad ilustrados que sirvieron a las médicas para explicar sus procedimientos y a las mujeres a entender un poco mejor aquel ámbito del cual tan poco conocían.

A esa vertiente más comprometida también correspondieron las ilustraciones que realizó para algunos de los artículos que conformaron *El Viejo Topo*, una «revista cultural y política de izquierdas fundada por Claudi Montaña, Josep Sarret y Miguel Riera que incluyó frecuentemente entre sus contenidos ilustraciones, viñetas e historietas» (López, 2014). Algunas de las imágenes que elaboró, por ejemplo, fueron para el artículo «Homosexualidad y represión» del sexólogo Héctor Anabitarte Rivas en el número 15 de diciembre de 1977.

Sus historietas encontraron, asimismo, espacio en otras tantas revistas alternativas como *Trocha-Troya*, *El Víbora* o *Totem*, donde, habitualmente, creaba historietas autoconclusivas; o en *Cul-de-Sac* o *Más Madera!* Para las cuales realizó series.

El aislamiento cultural que practicó el Régimen a lo largo de la dictadura no facilitó los contactos de nuestros artistas con el exterior, sin embargo, conforme se fue este tambaleando por sus grietas comenzaron a fluir las influencias y los trabajos de muchos de aquellos autores y autoras que se encontraban al otro lado de los Pirineos. De este modo comenzaron a colarse en España los trabajos de la dibujante feminista francesa Claire

Bretécher, una autora que supuso una revelación y una gran influencia para algunas de nuestras autoras, especialmente, para las de la primera ola, ya que se trataba de una mujer en un mundo de hombres. Montse Clavé, por ejemplo, se sintió reconfortada al observar las obras de Bretécher, quien demostraba que las autoras estaban igual de capacitadas para poder hacer cómic de autor y, además, para introducir cosas distintas, cosas relacionadas consigo mismas.

Ella trabajaba para *Pilote*, era la única mujer que trabajaba en esa revista, y se notaba que era mujer y que eran sus historietas, porque el resto eran historietas normales, machistas, con los personajes femeninos estereotipados, todo lo de siempre. Lo único que era rompedor era lo suyo y eso sí que me influyó (Entrevista, 10 de marzo de 2017).

Más tarde, cuando las revistas comenzaron a cerrar y se fueron disipando todas las oportunidades que hasta entonces le habían permitido realizar obras personales, con una honda decepción por el ambiente que se estaba fraguando a su alrededor, pasó a dedicarse a la ilustración para enciclopedias que, aunque no le permitía desarrollar sus ideas como las historietas al ser un trabajo más estandarizado, estaba mejor pagado, lo que suponía un mayor desahogo económico.

No obstante, con los años se fue distanciando del dibujo, principalmente, debido a la carencia de plataformas de publicación, y se centró en otro proyecto, uno junto a su marido, Paco Camarassa, tristemente fallecido el 2 de abril de 2018, la creación de la librería Negra y Criminal en 2002, y a la que Montse Clavé se dedicó por completo hasta que esta cerró sus puertas en octubre de 2015, alegando que ya no eran necesarios<sup>103</sup>. Sin embargo, como ella misma afirmaba en la entrevista, se siente una dibujante latente, puesto que tiene el sentimiento de que el dibujo siempre está ahí, esperándola, pues siguen brotándole ideas para realizar, la cuestión de postergar su vuelta se resume en la falta de plataformas que a ella le resulten interesantes.

---

<sup>103</sup> Afirmación de los propietarios extraída del artículo «Cierra la librería Negra y Criminal» de Albert Lladó para *La Vanguardia* del 1 de septiembre de 2015.

La cuestión de hacerme un dibujo para mí, no me interesa. La cuestión de ponerlo en un blog, no me interesa; tampoco colgarlo en Facebook. Entonces, no veo que haya plataformas que me interesen lo suficiente como para seguir trabajando en ello. Soy una dibujante latente. No sé si volveré a dibujar, pero tenía que haber una motivación y una plataforma que me interesase (Entrevista, 10 de marzo de 2017).

Si se retrocede a su entrada en el mundo del cómic y se le pregunta sobre el ambiente que encontró en él y sobre cómo fueron recibidas sus obras, la autora con suma sinceridad relata que nunca sintió ningún tipo de menosprecio a su trabajo ni de discriminación hacia él, todo se resumía a que la obra en sí gustase al editor. Sin embargo, introduce una consideración acerca del ambiente del sector, el cual afirma que era bastante machista, pero que aceptaban a las mujeres porque parecían venirles bien, quizá por un tema de parecer más modernos, avanzados y progresistas y, también, por las cuotas, no establecidas legalmente, pero era común que en las revistas aparecieran, al menos, un par de firmas femeninas por los mismos motivos señalados antes, hecho que ellas aprovecharon para ensanchar esos espacios de creación todo lo posible.



*Figura 99. Cartel del Premio Honorífico a Montse Clavé de 2018 realizado por Raquel Gu*

Una trayectoria profesional, esta de Clavé, que no ha estado exenta de reconocimiento, si bien es cierto, tardío, como gran parte de aquellos destinados a las mujeres. En esta ocasión el agradecimiento ha sido otorgado por la Asociación de Autoras de Cómic a través del premio honorífico Autoras de Cómic en el Salón del Cómic de

Barcelona en 2018. Un premio en honor a una autora que, como afirma McCausland, ha estado «comprometida con el cómic desde la militancia, y desde la apuesta por la ficción como estrategia para la liberación de las mentes» (McCausland, 2018), a lo que añade Almerini que:

No solo contribuyó a la creación de un cómic de autor, considerando las temáticas de género, sino que también simbolizó uno de los primeros ejemplos de mujeres que lucharon en la vida cotidiana y profesional para obtener dignidad como mujer y como dibujante de cómic en un sector que era dominado culturalmente por el hombre (Almerini, 2014b).

### **8.2.2 Estilo y objetivos**

Montse Clavé hace gala de un estilo propio y bastante reconocible que ha sido el resultado de un período de aprendizaje familiar, una fase de encargos de género femenino para agencias y del gusto por la novela y el cine negro.

Un estilo que vendrá condicionado por la historia o el argumento que se quiera narrar, de ahí que se pueda hablar de la gran adaptabilidad de este. Sin embargo, existen una serie de aspectos de carácter transversal en él, tales como el aire realista que rezuman sus imágenes, la influencia del estilo propio del tebeo sentimental y el uso del blanco y el negro como masas narrativas. Unas características que serán palpables o practicadas en sus obras dependiendo de la intención con que se construya cada historieta y el guion o hecho en que se base.

Siendo reduccionistas, se detectan en la forma de aplicar su estilo a las historietas dos tipos de acercamiento. Un acercamiento que conserva un mayor número de aspectos provenientes del lenguaje practicado en el tebeo romántico, pero el cual oculta una clara intención de denuncia, y otro tipo de acercamiento menos dulcificado en el trazo y en la composición, con un aspecto más cercano a una suerte de estilo fotoperiodístico que lo enfoca a tramas que abordan hechos históricos trascendentales o momentos dolorosos de nuestro pasado, sobre todo, los referidos a la memoria histórica, sea esta a gran escala o relacionada con las vidas de las personas.

El estilo de Clavé se caracteriza por un magnífico trabajo de blancos y negros, elemento que comenzó a practicar con su hermano Florenci Clavé, un dibujante tremendamente realista y experto en el uso del claroscuro, cuya huella ha quedado plasmada de manera indiscutible sobre el estilo de su hermana, como se puede observar en la confrontación de dos páginas de ambos.



Figura 100. Página de Florenci Clavé de «El cartero siempre llama dos veces» (1985)

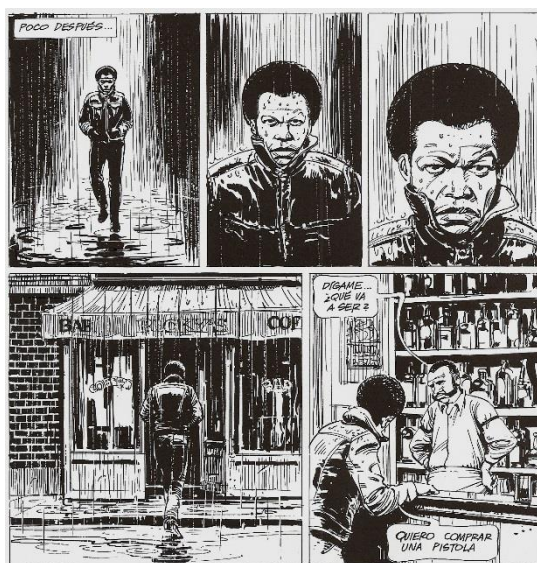


Figura 101. Página de Florenci Clavé de «Corre, hombre, corre» (1985)







Con este juego que introduce de negros y grises, creados con el pincel cuando se trata de grandes manchas y con la pluma cuando son tramas de cruces y rayas, Clavé logra una acentuación de la profundidad y del dramatismo e impregna su trazo y sus masas de negros y entramados de una palpable narratividad, un elemento muy característico de la autora, pues todo aquello que introduce en sus historietas, por mínimo que este sea, puede ser un elemento narrativo más.

Ese trazo narrativo que genera un acabado realista lo aplicó, especialmente, en trabajos donde se prescindía de la ironía y del humor y se creaban atmósferas más serias y trascendentales, enfocadas a tratar hechos históricos o asuntos relativos a la memoria histórica, donde, además, el trazo se volvía más incisivo y duro, a veces, hasta cortante, complicando la búsqueda de ese cariz más blando que venía del género romántico. Si bien, esto dependerá mucho de la historieta, y como todos los artistas, la división de las vertientes de un estilo no siempre se encuentra de forma tan pura en las obras.

El uso del blanco, tanto en un tratamiento como en otro, fue asimismo relevante, y extremadamente estudiado, no en vano, era otro elemento discursivo que servía para apaciguar la tensión y suavizar el carácter de la escena.

Montse Clavé, de todas las dibujantes que sean aquí abordadas, probablemente emerja como la más cercana, en lo que a lenguaje gráfico y concepción del mensaje se refiere, a Núria Pompeia, especialmente, en aquellas obras donde el tratamiento de la línea es más ligero, dulce, propio del tebeo sentimental o infantil. Esto se demuestra en el carácter aparentemente ligero de la denuncia que llevan a cabo a través de esas obras y del uso del sarcasmo visual en sus imágenes. Así como

Pompeia escondía detrás de la inofensiva apariencia del dibujo infantil la afilada carga de su pluma, también Clavé conserva la dulzura y la simplicidad de la línea que combina con la denuncia y la ironía en algunas historias. Su trabajo funciona en una síntesis ligada a la línea gráfica típica del cómic femenino con toques de ingenuidad, pero con un contenido que mimetiza el mundo real (Vila, 2017: 312).

Es decir, ambas autoras llevan a cabo la misma estrategia, aquella a la que también recurrieron Crumb y las Biblias de Tijuana, la del uso de un estilo dulce, infantil, aparentemente, inocente y pacífico, propio del tebeo infantil o femenino, para colocar su carga reivindicativa sin que el lector sospechara. Era una clara maniobra de distracción que todos ellos explotaron con ingenio y de la que sacaron infinitas posibilidades.

Esa estrategia, por tanto, no ponía la insubordinación o lo incómodo en la línea visible, sino que lo trasladaba a los textos y bocadillos, incluso, a los gestos, aquello en lo que se reparaba en segundo lugar. El estallido de la historieta se mantenía agazapado hasta que el lector interactuaba con ella, reparando y leyendo esos globos. Un contenido textual que, en el caso de Clavé, fue abundante. Un hecho al cual Marika Vila le encuentra la siguiente explicación:

Añade una abundancia de textos, muy típica de la etapa de concienciación de los cómics-denuncia, que rompe con la narrativa secuencial de la imagen para crear un cierto estatismo ilustrado paralizado por el envoltorio textual. Visto con la perspectiva del tiempo, estas páginas saturadas de palabras que rodean las imágenes estatuarias de Clavé dan la sensación de que la voz femenina necesitaba sentirse fuertemente sostenida por un discurso que la avalara y le otorgara credibilidad y confianza. Necesitaba ser grito y captar seguridad con argumentos. De este modo el cuerpo pasa a ser objeto ilustrativo que marca una acción inexistente, solo apuntada por el dibujo, pero anclada en el cambio de discurso (Vila, 2017: 312).

Una argumentación a la presencia abundante de textos que claramente se sostiene al examinar otras historias, como aquellas de corte más histórico donde no hay una reivindicación aparente en torno a la mujer, como en «Te recuerdo Chile» o «París, 7 de mayo de 1968», donde esa profusión de textos no se produce y son las imágenes las que llevan el peso de la historia y hablan por sí solas, quedando los textos como meros apoyos informativos.

En relación con los personajes, Clavé introduce un nuevo tipo de representación femenina, alejada ya de los cuerpos exuberantes o la centralización en los atributos sexuales. Es una figura que trata de romper con los estereotipos y, de cumplirlos, los usa en beneficio

propio para demolerlos mediante la ironía y el sarcasmo y, que busca, ante todo, ser un espejo de lo que acontece en la realidad, de la complejidad y la desdicha que en ocasiones supone esta. Sin embargo, la constitución de los personajes de Clavé se halla más cerca de siluetas en movimiento, puesto que son más bien planos, carecen de una gran volumetría, un hecho que no va en detrimento de su gestualidad y vitalidad, pero que tal vez sea una reminiscencia de su trabajo dentro del tebeo sentimental, donde estos personajes-silueta eran los que predominaban. Pese a ello, en su apariencia se puede rastrear la época actual en la que se insertan.

No se puede obviar en el examen del estilo de Clavé la importancia que tienen los contactos que la artista establece con otras artes conexas, concretamente, con la pintura, la fotografía, el cine y la literatura. A lo largo de la carrera de Clavé, especialmente en aquellos trabajos que no pertenecen a encargos de agencias, será palpable la huella del arte y la fotografía, principalmente en la fusión de ambas mediante el *collage* o con la transposición de fotografías a la historieta mediante la copia o a través del dibujo, ejemplo de ello es la historieta sobre Mayo del 68, «París, 7 de mayo de 1968». De la misma manera sucede con el cine y la literatura, dos ramas que interesan enormemente a la autora, de ahí el nacimiento de su librería. En concreto, se halla el rastro del género negro, tanto en cine como en literatura, además de la huella de las primeras creaciones cinematográficas o de Murnau, influencias de las que ella se impregna y reelabora para introducirlas en sus obras, de ahí que, en ocasiones se palpe en sus obras un cierto dinamismo, una narratividad y una tensión en las escenas propiamente cinematográfica.

El influjo del cine negro, asimismo, tiene parte de culpa del uso de los juegos de luces y sombras que practica Clavé en sus obras; unos tonos que, además, resultan ser los preferidos por la autora por los resultados que se alcanzan con ellos. Así lo afirmaba ella en la entrevista:

Prefiero el uso del blanco y negro [...]. Expreso mejor. Es lo que decíamos del cine negro, a nivel de manchar el dibujo, de los fondos, me gusta el negro. El color me parece que rebaja la intensidad. Lo dulcifica un poco siempre.

Un uso del color que postergará hasta su regreso al cómic femenino más comercial a finales de los años ochenta, cuando las posibilidades de publicar en revistas comprometidas

comienzan a diluirse y para las mujeres solo quedaba en el horizonte laboral la historieta sentimental femenina, dentro de las revistas comerciales para mujeres o la historieta meramente pornográfica, en las pocas revistas de cómic que estaban intentando capear la crisis del sector. Clavé optó por la primera opción, lo que la hizo volver a cánones propios del género sentimental y a la incorporación del color que, como ella señalaba, le daba un barniz almibarado a la historieta y a las escenas de esta, como se puede comprobar en las obras para *Dunia* o *El hogar y la moda*.

En la etapa final, las protagonistas de Clavé ganan ligereza, pero pierden la fuerza de los primeros mensajes en el intento de adaptación a las diversas publicaciones femeninas [...]. A pesar del intento de mantener un cierto viraje en el discurso, el estilo vuelve a los cánones iniciales que recuerdan al género femenino romántico, en consonancia con el contexto de la revista. [...] Al ser revistas femeninas exigen un estilo más ligero, el caso es que el estilo de Clavé devuelve a los inicios acercándose de nuevo al estilo femenino de género romántico: ahora la reivindicación quedará en la superficie de la piel del *gag* (Vila, 2017: 318-320).

La estructuración de las páginas normalmente no será simétrica, ya que los marcos y los tamaños de las viñetas se encontrarán al servicio de la acción y, por ello, tomarán unas u otras formas y dimensiones en función de lo que la autora necesite mostrar. En algunas historietas los marcos de las viñetas, incluso, se desvanecerán o aparecerán unos sobrepuestas con otras, con lo que se generará un mayor dinamismo en la página y una ruptura de la parrilla tradicional de la página, dando lugar a composiciones más flexibles e innovadoras, menos rígidas. A esto contribuye la diversidad de planos y enfoques con los que trabaja Clavé, con los que aporta una mayor sensación de movimiento, desplazamiento e ilusión del paso del tiempo.

Un estilo, este de Montse Clavé que, aunque muestra inclinación por dos tratamientos en concreto, se encontrará en cambio y transformación continua para adecuarse del modo más acertado y conveniente posible al argumento al cual den vida. Un estilo que, a pesar de esa vuelta a los orígenes en sus últimas décadas y en algunas obras sueltas, ha conservado en su haber cierta ironía y guiños de complicidad con el lector, dos señas de identidad del lenguaje de esta autora, ya que muchos de los cierres de sus historietas colocan al personaje

protagonista en un cercano primer plano a través del cual sus últimas palabras parecen ser dichas en confianza al lector o quien se halla al otro lado del papel. Un recurso que utilizará magistralmente para involucrar a sus lectores en sus obras, de forma que acaben siendo partícipes indirectos de ellas y se encuentren más proclives a la reflexión final que en estas se lanza.

Un grafismo que sirve para demostrar que había otro modo de llevar a cabo las historietas, sin necesidad de recrearse en los ya tan manidos recursos de siempre y, además, de despertar la atención y la consciencia de lector o lectora, para crear desde dentro unas grietas por las cuales pudieran seguir colándose nuevas subjetividades. Un grafismo cuya mutación y adaptabilidad serán palpables en las historietas que ahora se pasan a analizar.

### 8.2.3 Obras

Pese a que los inicios de Clavé en el dibujo se sitúan dentro de los encargos de agencias, en *Sissí* y *Celia*, o en la ilustración de libros y enciclopedias, el objeto de estudio de esta investigación se focalizará en sus contribuciones dentro del cómic adulto, la prensa y los movimientos comprometidos y la prensa alternativa, al cual pertenece, además, un porcentaje nada desdeñable de su trabajo como autora.

Una de sus primeras obras realizadas para este ámbito tuvo lugar en una publicación donde la presencia de autoras fue, en cierto modo, más destacada que en otras: *Butifarra!*, revista ideada por el colectivo del mismo nombre y creada para abordar los problemas de los incipientes barrios que comenzaban a surgir en los cinturones industriales y periféricos de las grandes urbes, y que tuvo dos etapas claramente diferenciadas: una primera que fue desde su nacimiento en mayo de 1975 hasta mayo de 1977, y una segunda etapa iniciada en noviembre de 1977 y finalizada en 1979. En esa primera etapa los jóvenes dibujantes de *Butifarra!* trabajaron en colaboración con la Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona (FAVB)<sup>104</sup>, abordando las cuestiones por estos reclamadas a las instituciones pertinentes

---

<sup>104</sup> En la zona catalana en esos años setenta comenzaron a surgir activos grupos y asociaciones vecinales comprometidos con sus barrios y decididos a mejorar la calidad de vida dentro de estos. Estas asociaciones demostraban una gran coordinación y compromiso de lucha organizándose voluntariamente para reivindicar la mejora de los barrios y de la ciudad en general. Unos barrios y ciudades que revelaban grandes complicaciones en sus infraestructuras que se encontraban masificadas, sin apenas espacios libres y amplios entre tanta

desde sus luchas y agrupaciones. «Los miembros del colectivo se convierten en auténticos activistas, y no solo hacen cómics sobre nuestras acciones reivindicativas, sino que los tenemos al lado proponiendo campañas e introduciendo conceptos, incluso ideológicos, que nos acompañan» (2015: 35), señalaba Carles Prieto, expresidente de la Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona, en relación con el trabajo desempeñado por el colectivo *Butifarra!*<sup>105</sup> La relación de estas agrupaciones con los dibujantes discurrió del siguiente modo:

Los vecinos facilitábamos la información y ellos se reían metiendo el dedo en el ojo a los especuladores, franquistas y gente de mal vivir. Eran receptores y transmisores. Fueron muchas las veces que les pedimos un cartel, un dibujo para el boletín o para la hoja volandera de turno. Nunca nos decían que no. Aprendimos que el cómic, los chistes, son formas de humor, pero también de denuncia (Naya, 2015: 38).

#### **8.2.3.1 «Las hijas bien educadas», Butifarra!, n.º 12, mayo de 1976**

De esa denuncia concebida desde el humor nació «Las hijas bien educadas: guía práctica para el uso de las hijas en la familia», que supuso la entrada de Clavé en *Butifarra!*, además, en un número muy concreto, el 12, en mayo de 1976, dedicado a la mujer y para el

---

edificación y con una gran carencia de equipamientos necesarios para la vida digna de los barrios. Esto provocó un gran colapso en un sinnúmero de ellos que llevó a sus habitantes a activarse y organizarse en las citadas asociaciones. Esas luchas vecinales estuvieron bastante vinculadas a las luchas obreras, no en vano, las grandes industrias y fábricas también solían estar ubicadas en esos barrios y ciudades periféricas, razón por la cual las acciones reivindicativas estuvieron conectadas. «Participan en las campañas llevadas a cabo con motivo del 1 de mayo y las luchas contra la carestía de la vida, hacen piquetes en las puertas de las fábricas, montan comités de solidaridad, etc. También organizan manifestaciones, cortes de tráfico y acciones de protesta, para casos como la muerte de un vecino por la falta de semáforos o la presencia de un vertedero de basura al lado de las casas. Incluso se llega a secuestrar un autobús urbano para protestar por la falta de transporte público en el barrio. También se plantean las condiciones de vida en los barrios, la situación de las escuelas, de la asistencia sanitaria, las condiciones de salubridad de las viviendas y de las calles, el alcantarillado, la inexistencia de zonas verdes, la falta de transporte público» (Prieto, 2015: 33). Mientras esas luchas obtenían respuesta y sus reivindicaciones eran escuchadas, estas asociaciones, en un gran número de ocasiones, se organizaron voluntariamente para cubrir las necesidades del barrio, entre las que se hallaba la asistencia, la cultura y la enseñanza. «Las asociaciones crean guarderías, escuelas, servicios asistenciales, culturales, de ocio. En definitiva, trabajan y luchan por la igualdad, la solidaridad, la igualdad de la mujer, los derechos de los jóvenes, de los jubilados» (Prieto, 2015: 33-34). Cuestiones, todas ellas, que fueron tratadas por los integrantes del colectivo *Butifarra!* en las historietas publicadas dentro de la revista.

<sup>105</sup> «Recordar que el cómic, y el dibujo, la viñeta gráfica, siempre han acompañado la actuación del movimiento popular, con los posters, las aucas...» (Prieto, 2015: 35).

cual Avi había modificado el logotipo de la revista. En lugar de salir un hombre haciendo el corte de mangas, salía una mujer en la portada, a la cual acompañaba el título decidido para la revista de ese mes: «La mujer en casa con la pata quebrada». Un número que «destaca porque introduce la temática feminista en un mundo, el del humor gráfico, entonces muy masculino cuando no machista» (Gálvez, 2015b: 49).



*Figura 104. Portada del número 12, mayo de 1976, de Butifarra! publicada en Por Favor, n.º 121*

«Las hijas bien educadas: guía práctica para uso de hijas de familia»<sup>106</sup> es una historieta cuyo origen hay que ir a buscarlo a una obra publicada a principios del siglo XX, que la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes fechan en ca.1906, aunque, por alguna razón que se nos escapa, Clavé la coloca en 1908. Se trata de un manual destinado a la formación de las mujeres dentro del cual no hay prácticamente ni un solo aspecto que no esté tratado. Un manual que la propia autora del libro, María Atocha Ossorio y Gallardo, describe así:

En este libro, que hemos escrito con el amor y la fe de quien pone en su obra algo de sí mismo, nos proponemos enseñar a las mujeres inteligentes, a las mujeres que amen y quieran educar debidamente a sus niñas, que vale tanto como decir a todas las mujeres, esa parte de la ciencia maternal, que se refiere a la educación física y moral de las hijas de familia (Ossorio y Gallardo, 1906: V).

<sup>106</sup> Una curiosidad que asalta al observar las historietas impresas en los distintos números de la revista es que muchas de ellas no vienen firmadas, cosa que sucede también en «París, 7 de mayo de 1968». Esto se debe a una decisión que tomó el Equipo Butifarra en el número 3 de la primera época, con la que se buscaba mitigar la persecución a la que se estaban viendo sometidos los autores (Gálvez y Recasens, 2015: 47).

Un manual que tiene idéntico nombre que la historieta de Clavé: *Las hijas bien educadas: guía práctica para uso de hijas de familia*, publicado por la Sociedad General de Publicaciones de Barcelona. La palabra del subtítulo ya anticipa el tipo de obra que se halla tras sus páginas, al situar a la mujer a la misma altura, prácticamente, de una herramienta cotidiana. Esta obra, con un irritante tono paternalista y pedagógico, va ilustrando a las mujeres en todos los aspectos de su vida, pues a su juicio, y así lo afirma en el prólogo del libro, «la educación práctica de las mujeres presenta, respecto a este punto, lagunas y vacíos que nos veremos en el caso de señalar más de una vez en el curso de la presente obra» (Ossorio y Gallardo, 1906: V).

Subraya el hecho de que está enfocada hacia «las mujeres», adoleciendo así de estar inmersa en la segregación por sexos, algo que recuperó, de ese principio de siglo, el Régimen franquista para incorporarlo a su sistema educativo, el cual ha tenido que vivir Clavé. Esa segregación por sexos la autora, María Atocha Ossorio y Gallardo, la disculpa del siguiente modo:

pero –podrá objetársenos– es preciso que la misión educadora de las madres no se circunscriba a las hijas; se refiere también a los hijos varones. Ciertamente; pero nadie podrá negar que respecto a las primeras, es más continua, es más estrecha, es más necesaria la misión de las madres. Los hijos, arrancados en edad a veces demasiado temprana, a la atmósfera dulce, pero enervante del gineceo, irán a buscar en una educación viril los horizontes intelectuales, los elementos de combate que han de servirles para la agitación y para las luchas de la vida. Ellas, las hijas, quedan, por el contrario, envueltas en la atmósfera maternal, la única que puede convenirles, siempre, claro está, que encuentren en ella la ternura, la inteligencia y el saber, esos tres elementos fuera de los cuales no hay educación doméstica que pueda dar los apetecibles frutos (Ossorio y Gallardo, 1906: VI).



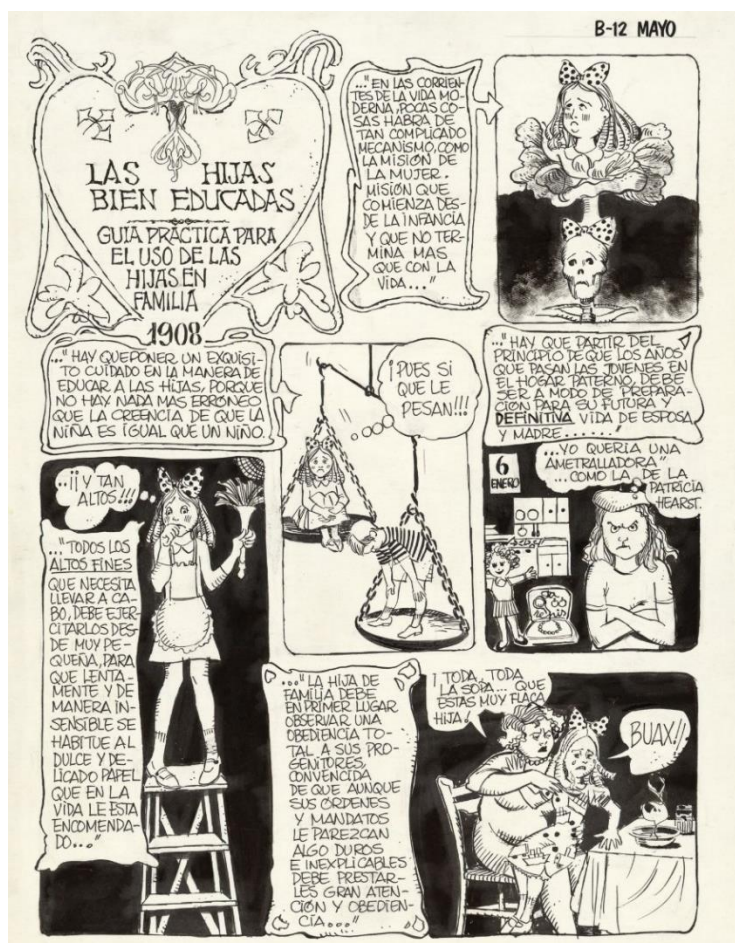


Figura 105. Página 1 de «Las hijas bien educadas» (Butifarra!, 1976) de Montse Clavé

La elección de esta obra por Clavé para crear el guion de su historieta da a entender que no es arbitraria, puesto que traer a colación los valores que a principios del siglo XX se vertían sobre las mujeres es una oportunidad perfecta para, con un doble y, prácticamente, triple juego, como se verá, ridiculizar y criticar esos principios de cariz reaccionario que el Régimen franquista comenzó a imponer sobre las mujeres a partir de 1939, y cuya influencia y vigencia seguía aún de total actualidad en los años de publicación de la historieta, 1976.

En esta historieta para *Butifarra!*, Clavé se decanta astutamente, dentro de su variedad gráfica, por la tendencia más cercana al estilo adquirido en el tebeo femenino, ya que es el que más concuerda con el origen del que parte su guion y el que le permite confundir al lector, quien, de primeras, en una revista como *Butifarra!*, se espera obras de denuncia y crítica, no historietas que le «bailasen el agua» al Régimen. Eligiendo este lenguaje, Clavé busca justo esa confusión que será crucial para el juego de triple lectura que articula en su

historieta. Por ello, los personajes que en esta aparezcan se asemejarán más a muñecas que a personas reales. Un tratamiento que, de nuevo, es consciente, pues sirve para subrayar el primero de muchos estereotipos que denunciará: la conversión en títeres o muñecas de trapo a las mujeres, por las cuales todos deciden y a las que todos dicen cómo deben actuar en la época. Una apariencia que sirve a Clavé para esconder sagazmente bajo ella un mensaje rotundo y desgarrador, y a una protagonista que, aunque obedece a regañadientes, está alejada mentalmente de los modelos transmitidos por ese tebeo femenino y por la educación patriarcal, pues se muestra inconformista, siempre espera más del mundo en el que vive y se queja, aunque solo sea mentalmente, de cómo es obligada a actuar de un modo que no es en el que ella quiere, pues sus deseos son otros, radicalmente contrarios a aquellos que quieren imponerle. Unos condicionamientos que son los propios, como se ha visto, de la educación femenina franquista y patriarcal, basadas ambas en esa segregación por sexos de la infancia, desde prácticamente el nacimiento. Una educación femenina construida en relación con un entramado social elaborado con el fin de no dejar espacio ni de crear la oportunidad de elección femenina, pues todas sus funciones y deberes estaban establecidos ya de antemano, por tanto, la mujer no se vería nunca en la tesitura de «gastar» su tiempo y su esfuerzo en pensar o decidir algo. Todo había sido ya pensado, ella solo debía limitarse a cumplir con la misión encomendada. Una misión que, en el segundo nivel de lectura: el relacionado con el Régimen franquista, se encargará de vigilar, instruir y hacer cumplir un brazo importante dentro de este ámbito de la dictadura de Franco: la Sección Femenina de Falange, la cual se ocupó de la formación y concepción del ideario femenino franquista, que fue deudor de muchos de los argumentos expuestos en la guía de Ossorio y Gallardo. Unas «recomendaciones», estas de Ossorio y Gallardo, de las cuales sacó extractos Clavé y retocó ligeramente para adecuarlas a las viñetas, siendo situadas dentro de los cartuchos que recorren toda la historieta<sup>107</sup>.

---

<sup>107</sup> Todos los fragmentos que transcribe Clavé en su obra han sido localizados en la guía de Ossorio y Gallardo, con ligeras modificaciones que no cambian el sentido del texto.



Figura 106. Página 2 de «Las hijas bien educadas» (Butifarra!, 1976) de Montse Clavé

La alusión a la Sección Femenina no es algo casual o fuera de contexto, puesto que la misma dibujante la saca a colación para finalizar uno de los preceptos aportados por Ossorio y Gallardo en su libro. Esa referencia se produce, concretamente, en la segunda página de la historieta, cuando en el cartucho se trata la educación de las niñas, y donde se dice que esta les aportará a las futuras madres y esposas los conocimientos necesarios para cumplir con su deber, a lo que Clavé añade una nota a través de la cual introduce una sarcástica aclaración «más adelante la sección femenina ayudaría a tan noble tarea».

A lo largo de las páginas que componen la historieta, Clavé alternará viñetas donde aborda los estereotipos que se le han ido asociando a la mujer desde antaño, con otros que muestran los roles y las limitaciones a las cuales se han visto estas sometidas. Uno de los estereotipos abordado ha sido el de la muñeca que se ha de dirigir, pero no es el único que la artista trataría, pues saca a colación otros tan conocidos como el de la mujer florero o

accesorio decorativo que sirve para complementar la imagen social del hombre fuera de casa, como el mismo cartucho de texto perteneciente al libro de Ossorio y Gallardo apunta: «la instrucción es muy importante para la mujer, no perder de vista que una mujer instruida, sin pedantería, es un lindo ornato en los salones y una promesa de ventura para el hombre que la elija». Un elemento al que Clavé dio forma con una mujer que se había metamorfoseado en florero y la cual acompañaba al cartucho mencionado. De este mismo modo convertía a la madre soltera en una suerte de virgen coronada con laurel, lo cual no dejaba de ser paradójico, por la incongruencia de equiparar a una virgen con alguien que se encontraba embarazada. Una representación que, asimismo, le servía a la autora para ridiculizar la desproporcionada preocupación por la honra de las mujeres, no así por la de los hombres. Viñeta que se aprovecha, además, para dejar en evidencia que esa preocupación por un embarazo fuera del matrimonio está más relacionada con cómo iban a ser juzgados los familiares por la sociedad a partir del «error» cometido por su hija que con la preocupación por la salud, los deseos o la vida futura de esta. También le sirve esta escena para sacar a colación el tema de la legalización de los anticonceptivos, asunto que aparece en la viñeta a través de la toma de la palabra por parte del propio feto que desde el útero de la «santa» habla.

La última página está dedicada a lo que el franquismo dio en llamar «la perpetuación de la raza», tarea en la cual el papel de la mujer era primordial, puesto que, como sostiene el cartucho, «la mujer cuya misión especial es la de conservar la raza y la de asegurar la perpetuidad del hogar y la familia, debe de estar bien educada, para comprender la importancia y extensión de sus múltiples deberes» (Ossorio y Gallardo, 1906: 135). Cometido que acababa con cualquier tipo de deseo que la mujer pudiera tener y que fuera más allá del ser esposa y madre. Fundamentalmente eliminaba aquellos que se encontraban relacionados con anhelos formativos y que no fueran única y exclusivamente domésticos, puesto que todo lo relacionado con el conocimiento científico era vilipendiado, cuando se trataba de aspiraciones femeninas en este campo. Para darle credibilidad a esto, se utilizaba el argumento de que esa formación resultaba nociva para las mujeres, afirmando que esta les hacía perder sus encantos y su pureza, convirtiéndolas, poco menos que en seres salvajes e indisciplinados, lo cual iba en contra del ser dócil y domesticado que debían ser.

En esta última página los cartuchos hacen hincapié en la perfección a la que tiene que aspirar toda mujer para velar por la buena marcha de, no solo su vida, si es que esa tenía alguna relevancia para la época, pues el propio libro de Ossorio y Gallardo señalaba las renunciaciones que debía realizar la mujer en favor de un bien mayor, lo que suponía anteponer a ella a todos los demás.

Saber reprimir los deseos, renunciar a diversiones o acudir a ellas sin ganas; abdicar de todos los gustos propios para solo complacer a los demás; acallar las tristezas que padecemos; reprimir la alegría que se desborda; identificarse, en fin, con los gustos, el genio, las aficiones y los caracteres de los seres queridos (Ossorio y Gallardo, 1906: 89).

Por tanto, todo tenía que sacrificarlo para la buena marcha de la vida de cuantos la rodearan, pero, y más importante, por la estabilidad de la sociedad, donde tanto ella como sus pretensiones serían pospuestas *sine die*.

Esa promesa de una vida, en apariencia, maravillosa era, en realidad, de conocida miseria y frustración, lo que provocaba un semblante en la protagonista de la historieta sumido en la más honda tristeza y desolación, salvo en un instante de enfado puntual que, como es acallado por ella misma, no sienta precedente alguno a lo largo del desarrollo de la historieta. Un estado que se transmite, especialmente, mediante el grafismo de los ojos de la protagonista, siempre cabizbajos y desalentados, haciendo referencia al estado vital atravesado por ella y, en extrapolación, por muchas otras mujeres desde 1908, como indicaba el título de la historieta. Un desaliento que, tratándose de Clavé, seguirá el tratamiento propio que suele aplicar la autora a esas circunstancias en sus obras: la quiebra y el estallido en mil pedazos de ello en la última viñeta. Si se recuerda el final dado a «La educación de Palmira» de Núria Pompeia, el final de esta obra de Clavé recuerda, absolutamente, a ese, ya que la autora elige el mismo momento para romper con las férreas cadenas del sistema reclamando libertad. De ese modo, y como había hecho Pompeia, la protagonista también recupera la voz, en ese instante que no es otro que el de la boda. Uno de los pocos momentos en la vida de una mujer donde se buscaba su respuesta y donde se le daba voz, aunque solo porque se suponía la respuesta. Sin embargo, tanto en Pompeia como en Clavé, las respuestas de sus protagonistas son totalmente inesperadas, lo que sume en la turbación a cuantas las rodean,



pues para una vez que hablan lo ponen todo del revés. Rompen de esa manera con lo que se espera de ellas y, por fin, se liberan.



Figura 107. Última página de «Las hijas bien educadas» (Butifarra!, 1976) de Montse Clavé

La protagonista de Clavé hasta ese instante no ha pronunciado palabra alguna, todo lo más ha sido la lectura de sus pensamientos colocados dentro de nubes de bocadillos, los cuales servían para mostrar la posición en contra de la protagonista ante las imposiciones y deberes que iban cargando sobre ella. Con la llegada de la viñeta de cierre esta mujer se rebela y, como lo hizo Palmira en su serie, sale huyendo escaleras abajo del lugar del casamiento, mientras reclama a gritos la libertad y todos los asistentes le ordenan que vuelva y exclaman que se ha vuelto loca, cuando, en realidad, está más cuerda que nunca.

Esa última viñeta destaca, además, con respecto al resto, no solo por la ruptura que en ella se produce, sino por el tratamiento que Clavé elige para ella: el peso de las masas

negras, ya sea en las ropas o en los fondos, desaparecen y, en su lugar, se erige victorioso el blanco, el cual sirve para dar la sensación a la escena de una mayor ligereza haciendo la atmósfera más liviana y creando un efecto visual de mayor circulación de aire, lo que está en completa sintonía con la escena, pues hasta el grafismo queda imbuido por esa liberación que destila la escena y se desprende de la asfixia que recorría el ambiente de la historia y se apoya en el negro para hacerse más presente en ella. La mancha negra queda reducida al arco de la puerta de entrada a la iglesia, elemento que se encuentra en un apartado segundo plano al fondo de la escena y que funciona, probablemente, como alegoría del mundo de negritud del cual ha conseguido escapar la protagonista antes de condenarse de por vida.

En esta historieta se observa el interés de Clavé por la mezcla de artes y elementos en sus obras, puesto que utiliza en la segunda página un grabado que podría pertenecer a cualquier libro sobre educación de principios del siglo XX. Una forma de lograr que la historieta quede enlazada con la época del libro elegido por Clavé para construir el guion de la historia.

Como ha quedado demostrado, Clavé no deja prácticamente nada a la improvisación, pues hasta la elaboración del guion tiene un origen claro y concreto. Un origen que, en este caso, toma una guía de educación femenina que le sirve a la autora para subvertir sus argumentos y desactivarlos, trayéndolos a la más rabiosa actualidad y enfrentando a esas viejas normativas e imposiciones con los pensamientos y razonamientos actuales<sup>108</sup> y descubriendo que, desafortunadamente, en ocasiones, siguen estando tan vigentes como en su momento de redacción. Sin embargo, para evitar la completa frustración de la lectora, la autora promueve en su obra un ejercicio de «insumisión desde la inmovilidad sarcástica que da la vuelta al juego femenino» (Vila, 2017: 312). Juego que pretendía, además, hacer reacción ante lo establecido y empoderarse a las mujeres que la leyeran en 1976.

De modo que esta obra de Clavé propone al público una historia construida en torno a tres niveles de lectura claros, pero, a veces velados, que el lector ha de descubrir. El primer nivel de lectura se centra en transmitir los preceptos de la educación femenina publicados en el libro de Ossorio y Gallardo, y que dentro de la historieta son representados por el propio

---

<sup>108</sup> Actuales en 1976, año de creación de la historieta.

título, la fecha de 1908 y por los fragmentos de texto de dicho libro que la dibujante extracta en los cartuchos. El segundo nivel de lectura se basa en mostrar cómo el Régimen franquista y su Sección Femenina, traída a colación por la nota antes citada de la artista, abolen la educación implantada por la República y recogen, en su lugar, esa educación discriminadora femenina de principios de siglo y que toma forma en las notas de la artista y en la concepción de las escenas de las viñetas, aunque como es obvio en esas representaciones quedan unidos los dos niveles de lectura por surgir ambos de los mismos principios. Y, por último, un tercer nivel de lectura donde se sitúa la reacción contra todo lo anterior, donde la autora busca denunciar esa educación patriarcal y exhibir los estereotipos y roles de género que han condicionado a la sociedad y, especialmente, a las mujeres para mantenerlas sumisas y dóciles. Esto lo muestra Clavé mediante los globos de pensamiento y la gestualidad de la protagonista que en su mente demuestra estar en contra de todo aquello con lo que la quieren hacer comulgar. Todo ello, además, queda complementado por el estilo de grafismo elegido por la autora, el propio del tebeo femenino; elección que no es casual, como decía. Utiliza este estilo porque no era el asociado ni a la denuncia ni a la crítica, al contrario, estaba relacionado con las historias insustanciales y sensibleras. Un estilo más que adecuado para confundir al lector, un lector, además, el de *Butifarra!* que cuando abría esta revista se esperaba encontrar otro tipo de grafismo e historieta, y no tebeos «para chicas» en los que nada se denunciaba. Esa postura del lector de *Butifarra!* era la aprovechada por Clavé y su grafismo. Un grafismo que a simple vista daba a entender que se estaba ante una historieta dulzona y vacía, y que con solo reparar en las viñetas de la cabecera estallaba en mil pedazos, pues la melosidad del estilo se quebraba al observar cómo la autora usaba el rostro aniñado de la protagonista para crear bajo él un reflejo de este con apariencia de calavera, una táctica que hacía referencia a la vida y al futuro de la protagonista, y a la única salida posible a la frustración que esta sentiría en ella, pues el texto del cartucho así lo subrayaba: «Pocas cosas habrá de tan complicado mecanismo como la misión de la mujer, misión que comienza desde la infancia y que no termina más que con la vida».

De este modo se constata el gran bagaje intelectual de la artista y el trabajo que sus historietas pueden llegar a esconder y que puede pasar desapercibido si no se leen con atención.



### 8.2.3.2 «Una opción sindical», Butifarra!, n.º 17, noviembre de 1976

En esta primera etapa de *Butifarra!* Montse Clavé, en colaboración con Josep Luis Gómez Mompart en el guion, realizó una historieta de tres páginas sobre los sindicatos, titulada «Una opción sindical», que aparecía en el número 17 de noviembre de 1976.



Figura 108. Página 1 de «Una opción sindical» (Butifarra!, 1976) de Montse Clavé

Una historieta enormemente compleja y confusa, especialmente en sus diálogos, los cuales reflejaban bastante bien la esencia de la temática que abordaban, pues no es un asunto fácil de tratar y en torno al cual se vierten opiniones diversas y cada uno tiene muy condicionada su opinión por la ideología que tenga. Una situación que, como se decía, queda muy bien plasmada en la historieta de Clavé y Gómez, la cual se inicia con un comunicado radiofónico donde todo hace pensar que la libertad sindical podría ser, por fin, una realidad.

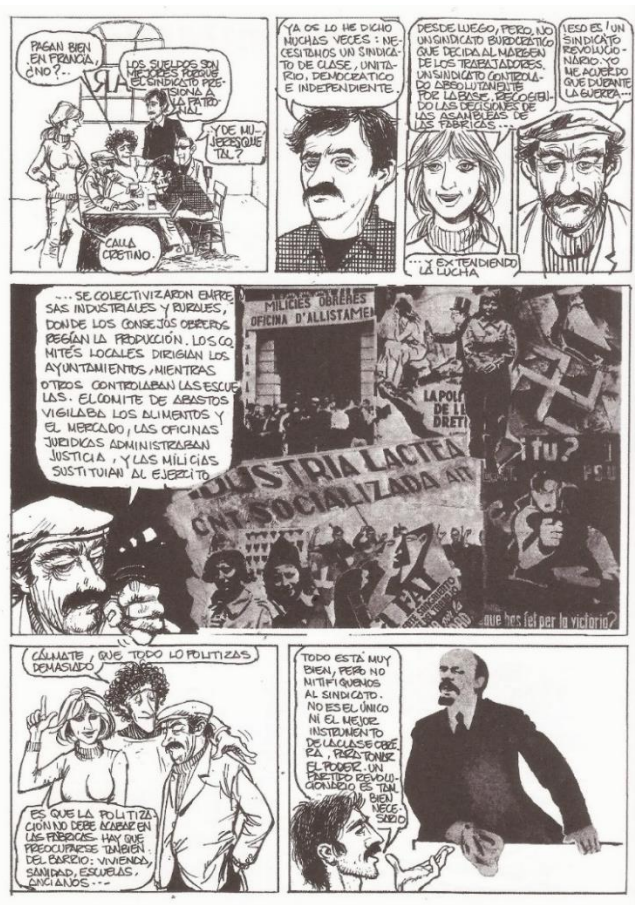


Figura 109. Página 2 de «Una opción sindical» (Butifarra!, 1976 de Montse Clavé

Ese comunicado, además, era escuchado en la radio de un bar, una localización idónea para este tema, puesto que si existe un lugar donde en este país se mantengan discusiones desaforadas sobre política, es en el bar. Bien es cierto que esto ha ido cambiando con el tiempo y ahora esos encendidos debates se han trasladado a los mensajes de Twitter. No obstante, los bares siempre han sido los epicentros de la discusión política, así pues, no había otro mejor donde colocar un debate sobre sindicalismo entre personas de toda clase y condición que en un bar.

La acción se desarrolla entre la barra de dicho bar y una mesa junto a esta donde se van arremolinando los distintos personajes para dar su parecer sobre la libertad sindical y sobre cuál es el mejor modelo a seguir a partir de que esta llegue al país.

Esas conversaciones se alternan con escenas dibujadas de las manifestaciones, con una imagen de la propia revista *Butifarra!*, caricaturas satíricas que hacen alusión al capital

y, lo más interesante de todo, la incorporación de fotografías y de posters en la historieta a través del recurso del *collage*, algo que será de nuevo utilizado de manera recurrente en historietas posteriores como «París, 7 de mayo de 1968». En esta del año 1976 se ha optado por incorporar fotografías de carteles reales que se imprimieron durante la guerra civil para los comités locales o el alistamiento, muchos de ellos pertenecientes a la FAI, PSUC o UGT. Entre ellos se encuentran algunos sumamente conocidos en su momento y, por ello, son bastante bien identificables como, por ejemplo, el realizado por Lorenzo Goñi hacia 1936 en Barcelona para el Partit Socialista Unificat de Catalunya y la Unión General de Trabajadores de España, conocido por su frase en catalán: «i tu? Qué has fet per la victoria?: consigna nº.1»<sup>109</sup>, donde se presentaba a un soldado herido arrastrándose por el suelo mientras derramaba sangre por su sien e interpelaba al espectador al estilo del cartel del Tío Sam (1916).



Figura 110. Cartel de Lorenzo Goñi, i tu? que has fet per la victoria? (ca. 1936)

Otro de ellos fue el de Cristóbal Arteché de 1936, conocido por su frase: «vota el front d'esquerres./ La política de les dretes»<sup>110</sup>, donde aparece un político ataviado con traje y chistera dispuesto a despeñar por un precipicio a la República, que se encuentra cabizbaja mirando al infinito y sentada en una piedra.

<sup>109</sup> «¿Qué has hecho tú por la victoria?»

<sup>110</sup> «Vota al frente de izquierdas./ La política de las derechas»



*Figura 111. Cartel de Cristóbal Arteché, Vota el front d'esquerres, (1936)*

El último cartel que inserta es uno perteneciente a la FAI y a la CNT que dice: «En el frente sangriento. En el frente del trabajo. Lucha por la humanidad», obra de Les Arquet grupo Art Lliure donde aparecen dos personajes cargando rifles en la parte superior bajo un cielo azul con bombarderos en formación, y otros dos personajes en la parte inferior con un martillo y un triángulo donde aparecen las siglas de la CNT, haciendo así referencia a los dos frentes de los que se habla y utilizando un estilo picassiano y constructivista para crearlos.





*Figura 112. Cartel de Les Arquet, La Fai: en el frente sangriento. En el frente del trabajo, (ca. 1936)*

El resto de las imágenes corresponden a fotografías de la época que aluden a la Industria Láctea Socializada de la CNT, a distintas fotografías famosas de milicianas, a la oficina de alistamiento y a los soldados en el frente.

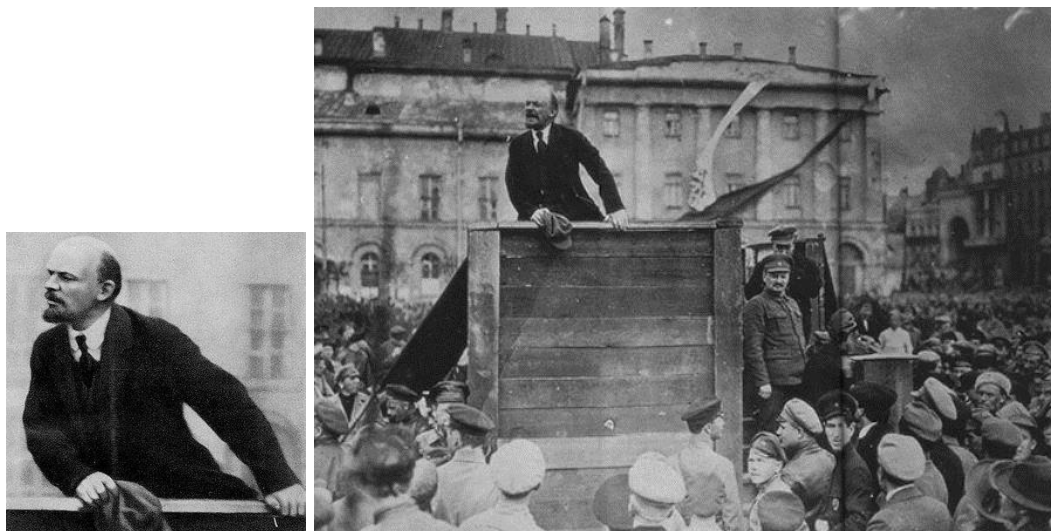


*Figura 113. Fotografía de la Industria Láctea Socializada de la CNT (ca. 1936)*



*Figura 114. Fotografía de tres milicianas del batallón femenino que estaba formándose en Madrid (ca. 1936)*

En otras viñetas posteriores se colocó también el recorte de una fotografía conocida de Lenin, que ella intervino ligeramente con sus trazos y otra que hacía alusión a los caídos en levantamientos y revueltas.



*Figura 115. Fotografías de Lenin en un mitin en la plaza Sverdlov, el 7 de noviembre de 1918*

Todo en esta historieta se aclaraba con la viñeta final, donde dos personajes, uno masculino y otro femenino, el único de la historieta<sup>111</sup>, se colocaban a ambos lados de la viñeta donde aparecía un dibujo cercano al humor gráfico que tomaba la forma de distintas fábricas que representaban a diversas organizaciones sindicales y, con ese telón de fondo, los dos personajes transmitían al lector cuál era, de entre todas las opciones vislumbradas, la que ellos consideraban más optima y beneficiosa para todos los obreros.

La construcción de esta historieta se llevó a cabo mediante la alternancia de planos generales, donde aparecía el conjunto de personajes debatiendo en torno a la mesa o en los que colocaba los *collage* y dibujos explicativos con primeros planos que centran la atención en un único personaje, junto con otros planos medios, donde solo aparecían algunos personajes. En el estilo gráfico se mantuvo la línea realista, aunque, en ocasiones, se puede observar cierto poso aún del usado en el tebeo romántico. Lo que sí logra es personificar cada tendencia política utilizando el estereotipo que se le adjudicaba a cada uno, así, aquellos más apegados al Régimen recuerdan a los agentes de la político-social, mientras que los de ideas más progresistas son identificados con aquellos personajes con vestimentas más actuales y estilos y cortes de pelo más desenfadados.

<sup>111</sup> Lo que podría estar haciendo alusión a la baja representación femenina en el ámbito sindical.

Con esta obra Clavé consigue captar la esencia de la confusión propia que se genera entre distintas personas cuando tratan temas políticos al tiempo que evita que el lector quede sin entender una palabra de lo leído al resolver el asunto, hábilmente, en la última viñeta para regocijo y tranquilidad mental de este.

#### 8.2.3.3 «Acordémonos ahora de las mujeres», *Butifarra!*, n.º 21, marzo-abril de 1977

En esa misma primera etapa de *Butifarra!*, pero un año más tarde, en 1977, Montse Clavé creó otra historieta para ella, de una sola página, mucho más breve que la anterior, pero igual de contundente. Se trató de «Acordémonos ahora de las mujeres» en el número 21 de *Butifarra!*, de marzo-abril de 1977.

Un título que hace alusión a las primeras elecciones democráticas que tuvieron lugar en España después del fin de la dictadura y, en las que, por lo que simula Clavé, se comenzaron a acordar mucho de las mujeres en los partidos. Simple y llanamente porque su voto era importante para lograr la presidencia del Gobierno, cuando las habían tenido prácticamente olvidadas e, incluso, relegadas en ellos.

Como se había venido explicando, las dibujantes de esta primera ola se encontraban en una cruzada contra el sitio que las mujeres ocupaban tanto en las organizaciones políticas como en los partidos y por la inclusión de sus reivindicaciones en ellos, unas agrupaciones que, en general, seguían siendo dirigidas por los hombres y resumaban, incluso las más progresistas, un machismo inherente. Esta situación es la razón por la cual las mujeres dibujantes destinaron una parte de su vida a trabajar en la apertura de esas agrupaciones y a denunciar en ellas esas discriminaciones a través de sus historietas. «Acordémonos de las mujeres» formó parte de ese segundo propósito, ya que critica el interés repentino y poco disimulado de los hombres y sus partidos en ellas. Esa crítica queda patente a lo largo de toda la página, pero, especialmente, en unos cartuchos de texto sin marcos que la autora introduce justo antes de cada tira de viñetas y que si se leen de corrido dicen así: «Acordémonos ahora de las mujeres... durante la larga noche, antes de las elecciones de 1977... Y después de 41 largos años... ¡Elecciones!... Y en esto todos se pusieron de acuerdo ¡Había que hacer algo! Y también se acuerdan de nosotras en su propaganda...».

La historieta que, a primera vista, puede parecer caótica y confusa, está construida siguiendo una estructura muy concreta y prácticamente simétrica. En el medio de la página la autora coloca a la supuesta protagonista de la historia: una mujer y, en torno a ella, se establecen cuatro tiras verticales de dos viñetas cada una donde se hallan representados los miembros de los partidos políticos. En cada par de estas viñetas se encuentran representadas las dos tendencias políticas, quedando a la derecha de la mujer los partidos de derechas y a la izquierda de esta los contrarios. Para evitar que el lector se pierda en esa maraña de viñetas, Clavé coloca números en orden consecutivo para indicar cómo debe leerse la historia, y dentro de cada viñeta escribe la tendencia ideológica a la que esta pertenece.

Visto el modo en que son concebidos los personajes y sus viñetas se podría pensar, erróneamente, que el personaje más importante de la historia es la mujer, por el tamaño con que esta está creada y por encontrarse situada en el medio de la composición. Nada más lejos de la realidad, como sucede normalmente en los trabajos de Clavé. Nunca nada es lo que parece a simple vista. Por tanto, el recurso de la jerarquización de las figuras aquí se quiebra y se subvierte. La mujer parece ser la importante, pero en realidad los importantes son ellos y sus propuestas, la mujer es tan solo un medio para alcanzar un fin; pero un medio que buscarán en esa carrera por la presidencia, que se sienta tenida en cuenta, valorada e importante, al menos, mientras que llega el día de las elecciones.

Para lograr que esa mujer se sienta apreciada y reconocida, estos hombres se romperán la cabeza para crear propuestas que las convenzan de darles su voto en las urnas, algunas, como se verá, totalmente peregrinas. Serán esos momentos de reunión y de pensar el modo de captar el voto femenino los que plasme Clavé en esos pares de viñetas.





Figura 116. Página de «Acordémonos ahora de las mujeres» (Butifarra!, 1977) de Montse Clavé

Esta coyuntura a la que Clavé pone imagen no es el resultado de una invención de la autora o de una visión distorsionada de la realidad observada por la perspectiva feminista de la autora, pues era un hecho en aquel año que los partidos buscaban a toda costa el voto dentro de ese sector de población. Así queda demostrado en un artículo de *El País* del 8 de junio de 1977.

De repente, en este país, las organizaciones políticas han caído en la cuenta de que un 53% del electorado son mujeres, y se han lanzado a la lucha por conseguir el voto femenino. Muchas de estas organizaciones, llevadas por su celo feminista, sientan, incluso en las presidencias de sus congresos a alguna mujer, otras colocan la fotografía de alguna de ellas entre el resto de las fotografías de la ejecutiva del partido, pero cuando se busca entre los altos cargos de los respectivos partidos un nombre femenino, brilla por su ausencia. Esta manipulación de la mujer, con fines

electoralistas, es un ejemplo más de la utilización que hace nuestra sociedad, capitalista, y machista, de la mujer. Esta sociedad, durante 42 años, ha fomentado la marginación de la mujer, la ha sometido a las cuatro paredes de su casa como su lugar más adecuado, y ha creado una superestructura ideológica tan bien montada, sutil, que ha conseguido que la mujer llegue a estar satisfecha de su papel de parásito social (Llopis, 1977).

De modo que Clavé vuelve a poner en evidencia a un sector, en este caso al de la política, por usar la situación de la mujer con fines electoralistas haciendo falsas promesas de emancipación femenina.

Esas promesas unidas a las posturas tomadas por cada una de las tendencias ideológicas son a las que Clavé da forma en 8 viñetas. Las dos primeras, que establecerán la configuración de la página, le sirven a la autora para mostrar las posturas de la derecha y de la izquierda ante la mujer. La derecha la presentará como inmovilista, reaccionaria y patriarcal, mientras que la izquierda será planteada, en primera instancia, como aperturista en torno a la situación de la mujer, para quedarse luego en simple pose.

En la segunda tira de la historieta, Montse Clavé reduce los letreros que indican el partido que se presenta en cada viñeta con las siguientes abreviaturas: P.DE. D (partido de derechas) y P.DE. “I” (partido de “izquierdas”), colocando conscientemente las comillas para subrayar que el término aún les venía un poco grande.

En el tercer par de viñetas comienzan a verse las actuaciones de ambos grupos para con las mujeres, que desembocaran en las propuestas de sus programas electorales. La derecha se preocupa, sobre todo, por adoptar un aspecto más moderno, más acorde con los tiempos; lo cual no parece servir de mucho. La izquierda, por su parte, parece estar más activa y modernizada, pero, en realidad, lo que les preocupa es la pérdida de votos.

En la cuarta y última tira se muestran las propuestas políticas de cada uno de los partidos saliendo a borbotones del interior de las viñetas. Se trata de promesas entre peregrinas, zafias, llamativas y oportunistas, pero todas ellas claramente electoralistas y populistas.

Pese a todo, esas promesas electorales solo son palabras que se las lleva el viento sin suponer apenas un efecto real en la vida de las mujeres, como se muestra en la viñeta central, donde la mujer, a pesar de vivir en democracia, sigue inserta y condenada al mismo papel: el de ocuparse de las tareas domésticas.

Como ya hiciera en la historieta anterior, Clavé no deja que su historieta acabe con ese ambiente tan desmoralizante, sobre todo por las consecuencias que podría suponer sobre los ánimos de las votantes, y finaliza irrumpiendo en la parte baja de la escena con un mensaje más esperanzador, pero, sobre todo, aleccionador, que parece pronunciar una especie de alter ego de la propia artista que, dirigiéndose directamente a quien sostiene la página, especialmente a las mujeres, las interpela del siguiente modo: «Conclusión: si quieres votar, vota izquierda<sup>112</sup>... pero ten en cuenta que para cambiar de verdad nuestra situación hay que seguir con nuestra lucha». Obviamente, se refiere a la lucha feminista en la que ella se encontraba inmersa.

Cierra la página incorporando a esa intervención un recurso ya practicado en la obra anterior, la nota al pie donde escribe: «Véase: la liberación de las mujeres está en manos de las propias mujeres», que complementaba la llamada al empoderamiento del párrafo anterior.



Figura 117. Detalle de la historieta «Acordémonos ahora de las mujeres» (Butifarra!, 1977) de Montse Clavé

<sup>112</sup> Montse Clavé aquí se significa políticamente, cosa que no sorprende, pues nunca ocultó su activismo, salvo en los tiempos donde dominaba la clandestinidad, sabe muy bien cómo actúa la política que la rodea, por ello, es consciente de que la única oportunidad que tienen las mujeres de ir hacia delante es votando a los partidos de izquierda, pero continuando con su lucha de forma paralela.

Esta historieta ha sido creada, además, con un estilo cercano a la caricatura, ya que los personajes parecen caricaturas de sí mismos, y Clavé utiliza ese lenguaje para enfocar, desde el humor, el sarcasmo y la ironía, esos tópicos que se les adhieren a los integrantes de cada tendencia política, buscando, bien es cierto, ridiculizarles un poco, puesto que si se presta atención a la concepción de los hombres, los pertenecientes a la rama conservadora son todos calvos, o están en proceso de serlo, mientras que si reparamos en los miembros de la izquierda, todos presumen de una frondosa cabellera. Un tratamiento, sin duda, que busca la risa del lector y crear cierta parodia de un tema muy doloroso como es el intento de manipulación de las mujeres con fines electoralistas por todos los partidos. En esta ocasión, en cuanto al estilo, este sigue siendo bastante caligráfico, pero aquí se desprende del poso del tebeo femenino para optar por uno más caricaturesco, propio del humor gráfico, y que funciona mejor con el asunto a tratar, pues ayuda a descargar rigidez y preocupación, a lo que contribuye el mayor uso de las zonas blancas en detrimento de las negras que, de haber abusado de ellas, la atmósfera habría sido más perturbadora a ojos del lector. Esas masas negras solo han sido usadas en casos puntuales y, especialmente, para la representación de la mujer, pues se busca que el lector repare en ella y en su aspecto, en primer lugar, para que suponga, como se ha visto, que erróneamente es la protagonista; y en la primera viñeta del partido de derechas, donde sí existe un abundante carga de tinta negra, incluso en el fondo, tal vez para hacer alusión a que pertenecen a ese pasado oscuro y reaccionario de España. En el resto se observa que se trata de una historieta compuesta por una estructura bastante dinámica y confusa en apariencia, pero que, sin embargo, presenta una estudiada composición detrás, toda dirigida y organizada en torno a una mejor comprensión.

Con esta segunda historieta se sigue demostrando el trabajo que existe detrás de cada elemento que compone las obras de Clavé, y, además, exhibe el cuidado que pone la artista en la elección del grafismo según el asunto a tratar, eligiendo o dando siempre en el clavo del más adecuado.

#### 8.2.3.4 «Doble jornada», *Trocha*, n.º 1, mayo de 1977

En ese mismo año 1977, pero un mes más tarde, en mayo, el Colectivo de la Historieta saca al mercado la revista *Trocha*, como extra de la revista *Bang!*, que tuvo una duración de ocho números y que cambió su nombre en el número doble de julio-agosto, que corresponde al 3-4, por el de *Troya*, para evitar ser confundida con otra revista del mismo nombre que circulaba en la época y que, además, era afín al Régimen franquista.

En *Trocha* se pretendió mostrar mediante la historieta los sucesos que estaban teniendo lugar en la actualidad política, social y económica del país, pues el año 1977 fue de gran efervescencia en dichos ámbitos, no en vano, como se abordó, fueron las primeras elecciones democráticas tras la dictadura. También, en el ámbito cultural, ganaba fuerza la contracultura y tomaba importancia el concepto de autoría propugnado por Mayo de 1968 al tiempo que la industria del tebeo tradicional comenzaba a mostrar sus carencias, aspecto, todos ellos que desembocaron en diversos proyectos de autogestión siendo *Trocha* producto de uno de ellos.

En ella se buscó armonizar dos objetivos, los cuales quedan expuestos ya en el primer número de la revista, el de «demostrar cómo el autor puede hacerse responsable de su obra, independizarse de las presiones industriales y aceptar su responsabilidad en el conjunto de la sociedad a la que pertenece» con el de dar lugar a «una historieta adulta, madura y crítica y que al tiempo sea popular y comercial» (Martín, 1977: 1).

Sin embargo, a ojos de Josep Gálvez, estos objetivos no lograron ser alcanzados por la revista que, pese a todo, considera que las historietas que en ella aparecieron fueron de una calidad media-alta. No obstante,

la revista en su conjunto ofrece una visión irregular, de diferente calidad, entre un número y otro. Algunos parecen sacados por improvisación, otros como el 1 y el 3-4 son bastante completos. Pero no solo es eso, sus contenidos despistaban a un lector comercial que busca una cierta continuidad, de autores por lo menos (Gálvez, 2005).

Es decir, fue un proyecto que, a menudo, caminó por la cuerda floja y que adoleció, en ocasiones, de falta de coherencia, lo que unido al problema de los bajos niveles de ventas, obligó al colectivo a no ir más allá del número 8 y a echar el cierre en marzo de 1978. A pesar de ello, *Trocha* fue un experimento importante en su momento y supuso:

Una de las primeras intentonas por asumir ese cómic más social y político enfocado en el costumbrismo, la sátira, la crítica, la reivindicación y hasta el marxismo histórico [...]. Ahora y aquí se trata de profesionales en plenas facultades artísticas conscientes del valor pedagógico y social de la historieta, que con su trabajo buscan revalidar la madurez del medio al tiempo que divulgar una forma de entender la sociedad abierta y plural, siempre desde una perspectiva progresista, reivindicando las taras y las problemáticas del día a día y de cómo estas indican en las personas (Guiral, 2011: 191).

A lo que se suma su importante aportación en materia de reflexión y crítica sobre la historieta que *Trocha-Troya* ofreció a través de sus artículos.

Montse Clavé entró a formar parte del grupo de dibujantes que contribuyeron con la revista desde el primer número de esta y con la historieta «Doble jornada», para intervenir tres veces más, en el número doble 3-4 de julio-agosto con dos obras, «Perfidia» y «Jenny de Westfalia»; y en el número 6, de diciembre de 1977, con «Bárbara, dulce recuerdo». Como se observa, tres de ellas se hallan publicadas en dos de los números mejor considerados por Gálvez.

«Doble jornada», en el número 1 de mayo de 1977, se enclava dentro del humor social versando sobre la desigualdad existente en el compromiso de los hombres con todo lo relacionado con el trabajo doméstico, que seguía siendo, como tradicionalmente sucedía, cosa de mujeres. En esta historieta Clavé aborda ese asunto y lo vuelve a enlazar con la hipocresía de algunos hombres progresistas en materia de conciliación familiar. En esta historieta, con un matrimonio de protagonista, y su bebé, la autora vuelve a mostrar el mutismo en la mujer y la verborrea en el hombre, un hombre que a lo largo de las viñetas se dedicará a dar lecciones de moral y compromiso como si él fuera un ser perfecto sin nada por mejorar.



Figura 118. Página de «Doble jornada» (Trocha, 1977) de Montse Clavé

Un discurso muy elocuente que, como indica Vila, «es reducido al absurdo cuando es enfrentado a la realidad de la que huye» (Vila, 2017: 310). Esto se produce cuando en lo más álgido de la trama dramática, que coincide con la exclamación vehemente del hombre reclamando la lucha por la liberación, la mujer recupera la voz y con su discurso desarma una por una las quejas del hombre. El hombre, lejos de reflexionar y disculparse, actuará con gran soberbia, desdeñando y ridiculizando el discurso y las protestas de su esposa, por sacar las cosas de quicio. Respuesta ante la cual la mujer vuelve a silenciarse y a mirar con pesadumbre y agotamiento; lo que deja intuir que piensa que son ellos quienes carecen de arreglo mientras no abandonen esa posición altanera y no renuncien a sus privilegios.

Un asunto, este aquí acometido por Clavé, que en los últimos años han comenzado a tratar también algunos otros dibujantes, quienes, al bucear en la memoria histórica, y no me refiero a la escrita con mayúsculas, sino a la de cada persona, se han topado con



posicionamientos patriarcales y poco solidarios con las mujeres. Así lo narra Antonio Altarriba y lo dibuja Kim en su obra *El arte de volar* de 2016, donde en un cierto punto, cuando el padre del guionista, Antonio Altarriba Lope, se instala en una pensión de Zaragoza a su vuelta del ejército, se hallan en el período de 1931-1949, y mientras sostiene una charla con otros pensionados de izquierdas, sobre la situación política y lo imprescindible que resulta la liberación de los trabajadores, se produce una situación semejante a la abordada por Clavé. Pues todo ello se produce teniendo como cortina de fondo a doña Carlota, la dueña de la pensión que, como la protagonista de Clavé, pasa de viñeta en viñeta trajinando en las labores domésticas para comodidad de los señores intelectuales que debaten en primer plano, quienes no reparan en ningún momento en cuestiones que a ellas les atañan.



Figura 119. Recorte de página de *El arte de volar* (2016) de Altarriba y Kim





Figura 120. Recorte de página de *El arte de volar* (2016) de Altarriba y Kim

Lo curioso de enfrentar estas dos historietas es que entre ellas hay un largo lapso de tiempo, pues lo que narra Altarriba pertenece prácticamente a los años cuarenta, mientras que lo de Clavé muestra la situación actual de las mujeres a finales de los setenta, y, tristemente, con casi cuarenta años de por medio, la situación representada no ha sufrido grandes variaciones, como ella misma hacía saber en la entrevista de marzo de 2017:

Pasaba que te encontrabas en los partidos políticos que, a pesar de que políticamente estaban avanzados, con relación al rol de la mujer, seguían siendo lo mismo: el tío al mitin y la mujer en casa haciendo la comida para cuando llegara del mitin. Eran contradicciones y entonces empezamos a explicarlas en los partidos políticos.

Y, como se ve, también a través de las historietas, como en esta de «Doble jornada». Una historieta que no solo está conectada con la realidad y la actualidad del momento mediante el asunto que narra, sino también con el estilo, que se vuelve más realista, pues los personajes asemejan a seres de carne y hueso creados mediante esa línea tan caligráfica y delgada de Clavé. Continúa la alternancia del blanco y del negro con presencia de las conocidas masas intensas de negro, que se reservan, sobre todo, para el personaje femenino, que lo vuelven más rotundo y consiguen que el lector repare en él, viñeta tras viñeta, pese a su mutismo. Recurso utilizado por Clavé para evitar que el lector no se dé cuenta del trabajo arduo y continuo que lleva a cabo este personaje a lo largo de todo el relato y así entienda el

estallido final de la mujer en la penúltima viñeta con ese primer plano de su rostro; técnica que será muy reiterada por la autora en sus obras para indicar los picos relevantes de tensión de la narración y la ruptura del ritmo de la historia para cambiar completamente su discurso, su ritmo, sorprender al espectador y obligarle a dedicar a la historieta unos minutos de reflexión. Lo importante, por tanto, en esta obra son los personajes y lo que expone cada uno de ellos, aspecto que se refleja en la construcción de las escenas, las cuales se arman con los elementos indispensables dando espacio al blanco para que así la atención del espectador no se pierda en cuestiones secundarias.

#### **8.2.3.5 «Perfidia», Trocha-Troya, n.º doble 3-4, julio-agosto de 1977**

En julio-agosto de 1977 se publicó, bajo el nuevo nombre de la revista, *Troya*, el número doble 3-4, en el cual se hallan los trabajos de Clavé titulados «Perfidia» y «Jenny de Westfalia». «Perfidia» consta de tres páginas, que en la revista van de la 6 a la 8, y, en ella, prácticamente, ha desaparecido la compartimentación de la página al uso tradicional, pues las escenas van surgiendo a lo largo de las páginas, tan solo se observará el uso de marcos en ciertas viñetas para aclarar que no forman parte de la misma escena.

En esta ocasión, Clavé informa en la entrevista de que en «Perfidia» tuvo como colaborador a Andreu Martín, quien le dio la idea de ir intercalando entre sus escenas la letra de la canción de *Perfidia*, de Rafael Medina y Alberto Domínguez, un *fox trot*, bastante conocido, que sirvió para crear una historieta que, como la misma autora señalaba, «es el espíritu de la contradicción» y, como sucedía en «Las hijas bien educadas», tiene distintos niveles de lectura, en este caso, dos. Un primer nivel que corresponde a lo que dice la letra de la canción, siendo interpretada por lo que parece una estrella de la música; y un segundo nivel que pertenece a las viñetas que van brotando en segundo plano entre las escenas de interpretación, que le sirven a la autora para, de nuevo, subvertir el discurso que la letra de la canción transmite, como hizo con el libro de Ossorio y Gallardo. Dos niveles de lectura íntimamente relacionados, ya que todo lo que relata cada estrofa de la canción toma forma en la construcción de una escena totalmente sarcástica que ironiza sobre el texto y muestra lo contradictorias y absurdas que pueden llegar a ser algunas canciones cuando se las enfrenta a la realidad. Nuevamente la reducción al absurdo toma gran importancia en la obra de Clavé.

En el análisis, la parte más importante será la perteneciente al segundo nivel de lectura, ya que las escenas del primero no cambian demasiado al aparecer el cantante interpretando, mientras hace toda suerte de aspavientos compungidos llevados, en algunos momentos, prácticamente a la parodia con la representación propuesta por Clavé a lo largo de la historieta.

Las estrofas se suceden mostrando una narración a cada paso más compungida, mientras que las viñetas revelan claramente la hipocresía de la canción y de quien la interpreta. Las últimas viñetas siguen mostrando a esa mujer que en la canción parece tan etérea y cercana a una diosa, apresada por las tareas domésticas y respondiendo a las preguntas de la canción con una mezcla de agri dulce ironía y desaliento, dejando claro que las aventuras que puede vivir alguien que se halla en su situación no van más allá de la rotura de una lavadora, por mucho que la letra busque cubrirlo todo de un pegajoso almíbar dulzón que busca ocultar la realidad.

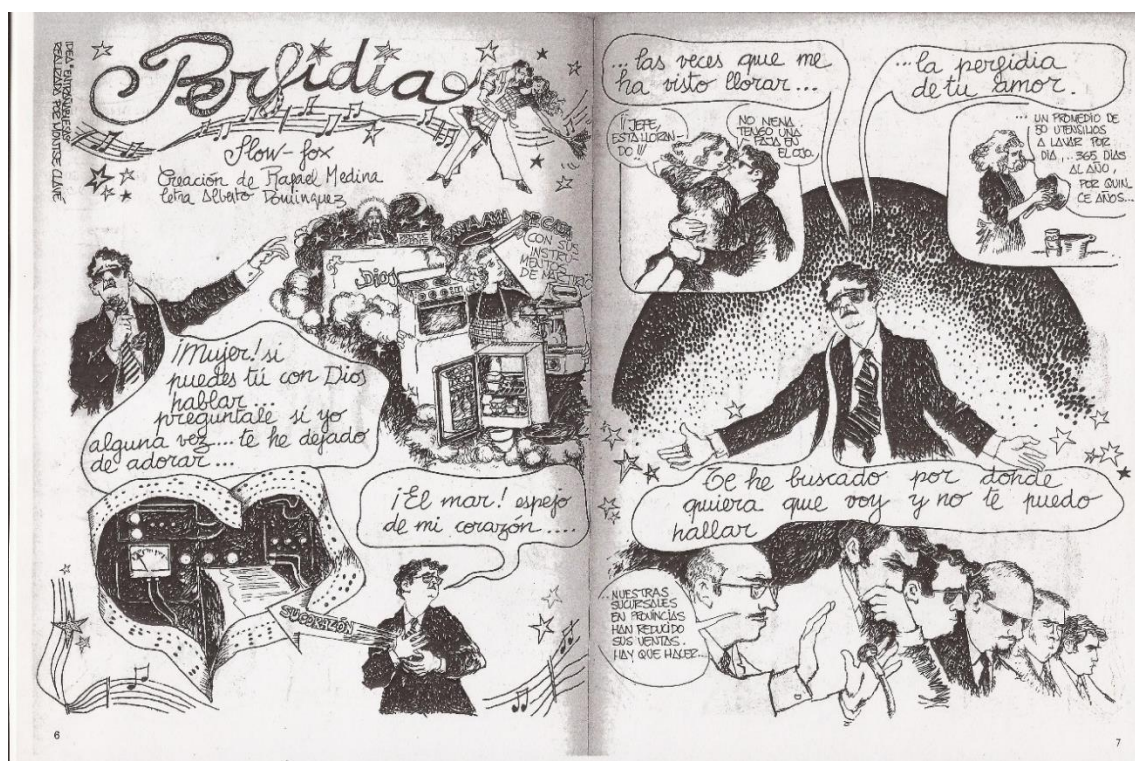


Figura 121. Páginas 1 y 2 de «Perfidia» (Troya, 1977) de Montse Clavé

La historieta acaba con un ejercicio de jerarquización tradicional de los personajes, donde Clavé representa al hombre a un tamaño descomunal y a la mujer la reduce a su mínima

expresión, colocándola amarrada al mocho de la fregona sobre la palma de este cantante. Sin duda, una metáfora fidedigna del lugar que ocupaba la mujer en la sociedad y una muestra de en manos de quién se encontraba su vida.

La parte inferior se cierra con la palabra «fin» acompañada por una agrupación de amas de casa, ataviadas con delantales y plumeros, que simulan ser el cuerpo de baile, el acompañamiento que se coloca en segundo plano en el escenario cuando el cantante sale para no quitarle protagonismo. De nuevo, una escena que, metafóricamente, cierra el relato dejando abierta una nueva reflexión sobre el lugar que ocupan las mujeres en el mundo, pero también, en la vida conyugal.



Figura 122. Página final de «Perfidia», (Troya, 1977) de Montse Clavé

Una historieta, esta de «Perfidia» que, aunque está concebida desde el humor y el absurdo, no se encuentra exenta de esa denuncia y reivindicación que caracteriza a Clavé y a sus trabajos. Ese humor también queda presente en el estilo y en la forma de representar a los personajes, ya que algunos tienden a la caricatura, especialmente, en relación con la gestualidad de los rostros, donde estos surgen a veces de forma exagerada, como en la escena de la rotura de la lavadora; y exista o no caricaturización en ellos, los ojos dibujados en las

mujeres de Clavé siempre tendrán una gran expresividad y una capacidad asombrosa para transmitir estados de ánimo, sentimientos y pensamientos, estando casi siempre estos relacionados con la angustia, el agotamiento, el desconsuelo, la preocupación, la tristeza o el abatimiento, sentimientos propios de alguien que no tiene una existencia ni feliz ni completa.

En el caso de los colores, las masas negras, las tramas, el rayado y el punteado son protagonistas de esta historieta, que dan un ambiente más denso y enmarañado al aspecto visual de la misma, que contrasta con la ingravidez de las estrofas de la canción contenidas en bocadillos y con la sinuosa forma de los pentagramas de estrellas y notas flotantes. En esta ocasión el aire circula menos en la composición y en las escenas, y el resultado es una sensación de mayor abigarramiento que hace a su aspecto más compacto.

#### **8.2.3.6 «Jenny de Westfalia», Trocha-Troya, n.º doble 3-4, julio-agosto de 1977**

«Jenny de Westfalia», creada para el mismo número de la revista, también será deudora de ese estilo más oscuro, denso y compacto donde las masas de tinta negra y los sombreados creados a partir de espesos rayados impregnan a los personajes y a su entorno. Unos personajes que, ahora, son mínimos, si se comparan con las dimensiones del cantante de «Perfidia», asemejándose más a la mujer en miniatura que este sostenía. Lo relevante serán los profusos textos, ya que si se observan las cuatro páginas que componen la historieta, podría parecerse, o bien a esas primigenias estampas de principios del siglo XX donde se empezaba a incorporar la imagen o a un álbum fotográfico antiguo. Simule lo que simule, es un tipo de lenguaje y acabado elegidos conscientemente por la autora y supeditados al asunto que en la historieta se trata: la vida de Jenny de Westfalia, más conocida por ser «la mujer de» Marx, a quien Clavé rinde un homenaje que, en realidad, está pensado como reconocimiento a todas esas mujeres que quedaron eclipsadas por sus maridos y sepultadas por matrimonios y por la historia, junto al objetivo que revela Vila en su tesis.

La autora cuestiona la actitud del padre fundador del marxismo en las relaciones privadas. Denuncia la falta de reflexión y de autocrítica de los grandes relatos teóricos sobre la trascendencia y la afectación del hecho privado que deriva en la continuidad de una omisión real del sujeto femenino en cualquier discurso masculino de los mentores de las izquierdas. El afán de los liberadores del hombre



es tan solo este: liberar al sujeto masculino y a su colectivo en el pacto fraternal. El texto pone el protagonismo en la denuncia de una flagrante ausencia de las voces femeninas en las doctrinas textuales que significaban «el libro sagrado». La Biblia normativa para el pensamiento oficial de los cerebros masculinos, salvadores de la humanidad, que ordenaban la construcción del nuevo mundo desde las izquierdas sin cuestionar la asimetría de poder en su casa (2017: 311).

Esto lo advierte la autora al consultar la biografía de Carl Marx escrita por Franz Mehring, donde la figura de Jenny de Westfalia, Jenny Marx ya en ese momento, apenas si tiene relevancia, más allá de ser citada en los períodos desesperados y dramáticos, cuando ella, más allá de su función de esposa y madre, también era escritora y política en la época; de hecho, ayudó a Marx con el *Manifiesto Comunista*, acción que pocas veces ha sido reconocida ni tratada en el relato histórico, colocando a Marx y Engels como únicos creadores.



Figura 123. Página 1 de «Jenny de Westfalia» (Troya, 1977) de Montse Clavé

La labor de Jenny Marx es incluso más importante de lo que se nos ha hecho creer, ya que, por ejemplo, a partir de 1846, cuando Marx y Engels organizan el Comité Comunista de Correspondencia, ella asume una parte del trabajo, bien es cierto que como secretaria, pero su intervención fue de suma importancia para la transmisión de lo que allí se fraguaba, pues se ocupaba de ir

descifrando la escritura casi ilegible de Marx y participando en los debates. Ella también fue la primera miembro de la Liga de los Justos (Liga Comunista), y cuando Marx y Engels formaron la Unión de Trabajadores Alemanes ella también fue una participante activa, dando conferencias y organizando eventos. [...] Karl y Jenny trabajaron juntos para terminar el *Manifiesto Comunista* a principios de enero de ese año, con Jenny «copiando pacientemente y haciendo legibles las acusaciones de Marx a la burguesía, así como la idea de que la revolución era correcta, inevitable e inminente» (Fluss y Sam, 2016).

Una revolución que, desafortunadamente, no alcanzó al ámbito doméstico; el cual parecía no tener la importancia necesaria para incorporarlo a las transformaciones que en el mundo quería llevar a cabo Marx y sus camaradas. Una no-revolución que es lo que queda plasmado en la obra de Clavé, donde esta creó cuatro páginas, que parecen las de un libro, donde se va narrando la historia de la vida de Jenny de Westfalia siguiendo lo que de ella se dice en la biografía de su marido. Unos textos que conquistan casi por completo las páginas de la historieta, pues se deslizan por ella en forma de extensos cartuchos repletos de palabras que solo se interrumpen para que, de entre ellos, emerjan pequeñas figuras que, como si de fotografías verdaderas se tratara, muestran escenas de la vida cotidiana de los Marx; a excepción de la primera página, la cual ha sido concebida simulando la portada de ese supuesto álbum familiar narrado. En dicha página se rompe con el esquema utilizado en el resto de la historieta para crear una enorme Jenny de Westfalia que atraiga de manera inmediata la atención, única vez en la cual todo el protagonismo caerá sobre ella con tal inmensidad, convirtiendo a sus pretendientes en diminutos moscones que, con unas enanas alas en su espalda, zumban a su alrededor.

A partir de ese momento, su existencia y persona pasarán a un segundo plano tras el matrimonio con el líder comunista, quien la eclipsa a los ojos de la historiografía, y en la historieta.

La historieta finaliza con la muerte de Jenny de Westfalia el 2 de diciembre de 1881, y con una representación de Engels ante su tumba, quien le dedica unas palabras que, también, fueron recogidas por Mehring.

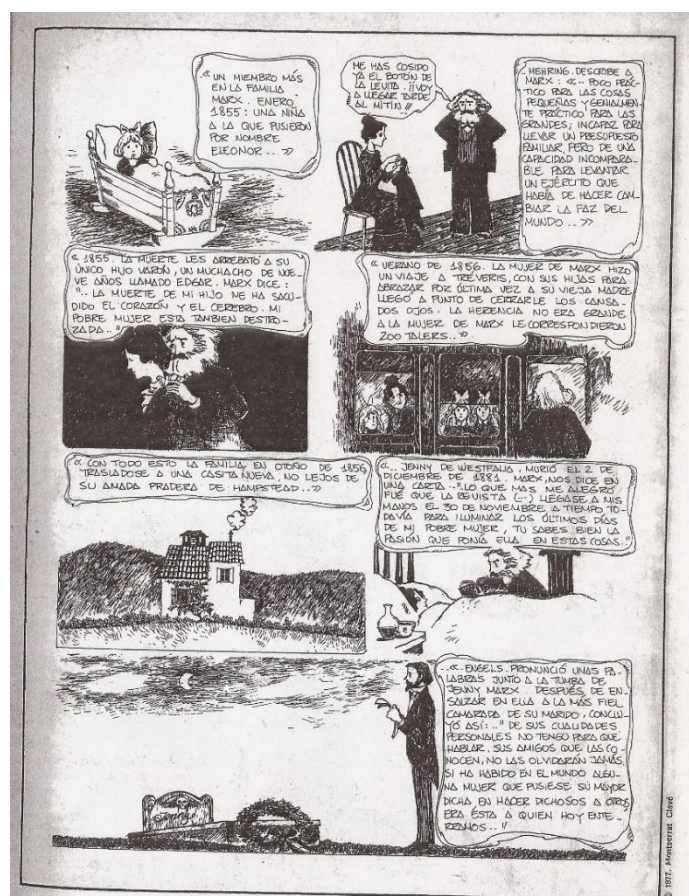


Figura 124. Página final de «Jenny de Westfalia» (Troya, 1977) de Montse Clavé

En esta obra existe un elemento que llama la atención: el mutismo que recorre toda la narración. Solo los cartuchos rompen el silencio, pues las escenas y los personajes no pronuncian palabra alguna. Una táctica que sirve para reforzar esa percepción fotográfica y la intención del homenaje que Clavé busca alcanzar con ella. De esta manera, la historieta de Clavé «reclama la voz de las mujeres de los grandes hombres que no aparecen en los grandes





Esta historieta, compuesta por seis páginas y sumida en la tinta negra y en el agresivo rayado, relata un feminicidio, pero desde un punto de vista distinto al tradicional; el cual, a pesar de ser un tema típico del cómic *underground*, Clavé aquí consigue desactivar el machismo implícito con el que solía ser abordado y desmontar la explicación que solía darse tras la comisión de este tipo de delitos: la enajenación mental transitoria, pues «la autora destruye el estereotipo del *raptus* de locura, construyendo una historia negra donde el asesino se esconde bajo el disfraz de un fascinante fotógrafo, sin ser el típico monstruo» (Almerini, 2017: 225). Ese perturbado que todo el mundo ve venir desde prácticamente la primera viñeta aquí no existe.



Figura 126. Página 3 de «Bárbara, dulce recuerdo», (Troya, 1977) de Montse Clavé

En este caso todo simula ser normal, porque, a simple vista, todos los asesinos parecen serlo, pues llevan una vida normal y actúan de forma común, por ello, el inicio de esta historia finge ser la típica de un relato de amor romántico. Solo cuando la historieta comienza a



llenarse de fotografías de la mujer, el ambiente se torna turbio a ojos del lector. En ellas el rostro de la mujer va pasando a un segundo lugar, y son otras partes de su cuerpo las que empiezan a cobrar protagonismo en las capturas que el fotógrafo va realizando. Unas fotografías de partes cada vez más recónditas del cuerpo de ella, como si buscara captar hasta el más diminuto rincón de su cuerpo.



Figura 127. Página 4 y 5 de «Bárbara, dulce recuerdo», (Troya, 1977) de Montse Clavé

De repente, esa página se cierra con la inesperada vuelta de Bárbara, una viñeta que, en otro tiempo y en otro tebeo, habría supuesto el fin de la historieta con el amoroso reencuentro de los enamorados y, de hecho, así la construye Clavé, quien recupera sus recursos de confusión del lector. Pero a esta historia le espera otro final, un final que se encuentra a la vuelta de la página, suerte que tuvo con la maquetación de la revista, por el misterio que supone esa ocultación de la página final.

En esa última página se desvela el verdadero Daniel que se escondía tras el fotógrafo, quien, con un cuchillo, descuartiza por completo el cuerpo de Bárbara para hacerlo coincidir

con las partes que aparecían en sus fotografías. Unas viñetas, estas últimas, que convierten las líneas de sus marcos en sangre chorreante que se desliza por la página blanca.



Figura 128. Página final de «Bárbara, dulce recuerdo», (Troya, 1977) de Montse Clavé

Con esta historieta no solo denuncia Clavé los feminicidios, sino que también busca poner en tela de juicio esa habitual mirada posmoderna sobre los iconos femeninos que, aparentemente, resulta inofensiva y que, en realidad, es fruto del fetichismo masculino y del sexismo, puesto que la representación fragmentada del cuerpo femenino priva a la mujer de su individualidad, de su yo, para pasar a convertirla en mero objeto de deleite masculino.

Reparando brevemente en el uso de las masas negras y blancas, se advierte aquí que tienen bastante trascendencia y han sido aplicadas de forma muy estudiada. Se aprecian dos tratamientos claramente diferenciados: el blanco se utiliza exclusivamente para llenar el cuerpo de Bárbara de luz, en relación con su interior sin aristas, que contrasta de manera

drástica con la mancha negra que es el cuerpo de Daniel, metáfora del interior sombrío que este esconde. Una mancha de tinta negra que, en ocasiones, llega a fagocitar a los personajes, especialmente, al masculino, del cual a veces solo se percibe el contorno. El dinamismo lo aporta el rayado de la pluma junto al movimiento del cabello y la gracilidad de los movimientos de Bárbara, que contribuye con ello a incrementar la ingravidez que le proporciona el blanco, mientras que él resulta más opaco y nebuloso. Dicho de otro modo, el uso y la distribución de los colores son un elemento narrativo más que contribuyen a crear esa atmósfera lúgubre, de misterio y tensión de la historieta que, sin duda, viene inspirada por las novelas y el cine negro por los que la autora siente devoción.

#### **8.2.3.8 Ilustraciones para *El Viejo Topo*, n.º 15, 1977**

En ese año 1977 Clavé también se dedicó a crear ilustraciones para revistas políticas de la época como, por ejemplo, *El Viejo Topo*, una «revista cultural y política de izquierdas fundada por Claudi Montaña, Josep Sarret y Miguel Riera que incluyó frecuentemente entre sus contenidos ilustraciones, viñetas e historietas» (López, 2014). En el número 15, concretamente, puso sus lápices al servicio del artículo del sexólogo Héctor Anabitarte Rivas, titulado «Homosexualidad y represión sexual». La primera ilustración, que encabezaba el artículo, mostraba una suerte de recortable donde aparecía la mujer y todos los «vestiditos» que se le podían colocar, representantes, todos ellos, de los roles de género asociados al concepto de mujer, esto es, esposa, ama de casa, madre y, laboralmente, enfermera, un trabajo consentido para ellas. Este recortable estaba relacionado con las palabras del sexólogo, quien explicaba la cuestión de la mujer como ser oprimido socialmente. La segunda imagen que acompañaba a este artículo era de una mujer con su reflejo, un dibujo de colores vibrantes y fuertes, donde el cuerpo desnudo de esta se llenaba de un rosa fucsia fuerte y sus sombras se aplicaban con un chillón verde pistacho, dos colores bastante psicodélicos. Esta representación se construye mediante una línea sinuosa y dúctil que da lugar a un cuerpo real, sin histrionismos, sin buscar la excitación, solo la naturalidad y la belleza, rompiendo con el enfoque tradicional y el fin con que se elaboraban estos habitualmente.





Figura 129. Ilustración de Montse Clavé para El Viejo Topo, n.º 15, 1977

En el recortable, la propia niña, que parece luego convertirse en la primera figura del recortable, pide ayuda desesperadamente al espectador en brazos de su madre, pues no quiere sufrir esa vida pre-montada que le espera.

Esta imagen se elabora mediante un trazo más *naïf* que conecta con el que solían tener esos recortables preparados para niñas, donde los personajes se asemejaban a muñecas de papel. Mientras tanto, la segunda ilustración adquiere un estilo más realista, pese a sus potentes colores, que simula un retrato realizado del natural. Y sirve para aportar una mirada distinta de «la masculina protagonista del “destape” o del morbo que construye el fantasma del lesbianismo por los *voyeurs*» (Vila, 2017: 309). Clavé pretendía con ello que las mujeres se reconocieran en ella al mirarse, para autoconocerse de una forma más consciente y reflexiva, y para acabar así con los tabúes que rodeaban a los cuerpos y a la sexualidad contruidos por esa represión sexual tan férrea que se imponía sobre ambos y que es criticada en el artículo por el sexólogo, cosa que no sucedía con los numerosos cuerpos desnudos de mujeres hipersexualizadas de otros cómics.

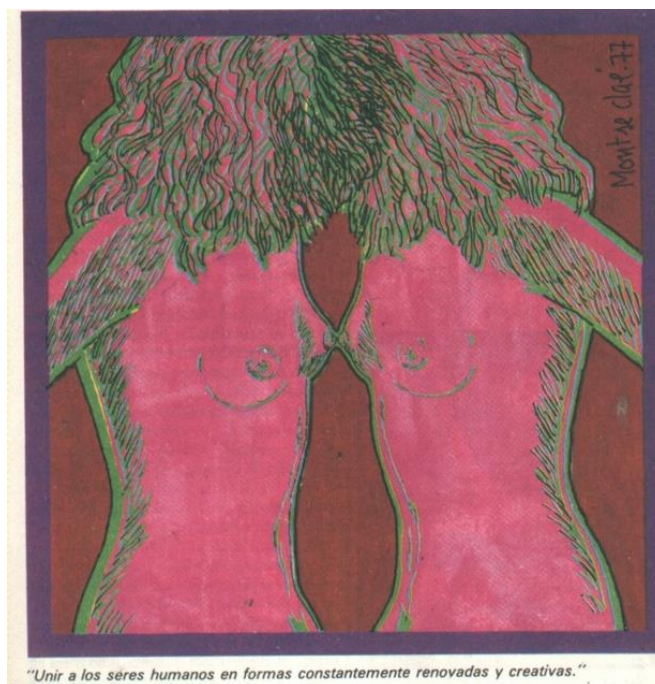


Figura 130. Ilustración de Montse Clavé para *El Viejo Topo*, n.º 15, 1977

Esa reflexión sobre el cuerpo no acabará en las ilustraciones de *El Viejo Topo*, pues será un elemento principal dentro del trabajo de Clavé. Que, como apunta su compañera Vila, esa «centralidad del cuerpo culminará en las colaboraciones con los guiones de otras mujeres feministas» (Vila, 2017: 313). En concreto, en los trabajos realizados para *Quadern' del cos i de l'aigua* (LaSal, 1978) y para el *Especial mujeres* de *Totem* de 1977 con «La mar»<sup>113</sup>.

#### 8.2.3.9 «La mar», *Especial mujeres* de *Totem*, 1977

En ambos casos el cuerpo femenino y su sexualidad serán los puntos centrales en torno a los cuales pivotarán las historias. En «La mar», donde Clavé trabaja en colaboración con la artista y activista Mari Chordà, quien se ocupará de los textos, se aborda el despertar terapéutico de la mujer a su propia sexualidad narrado a través de una historieta de tres páginas donde la protagonista vive una vida de desmotivación y frustración intensa, anclada en los roles de género y en los días anodinos.

<sup>113</sup> Que en la revista se señala que pertenece también a *Quadern' del cos i de l'aigua*, pero no ha podido ser comprobado.



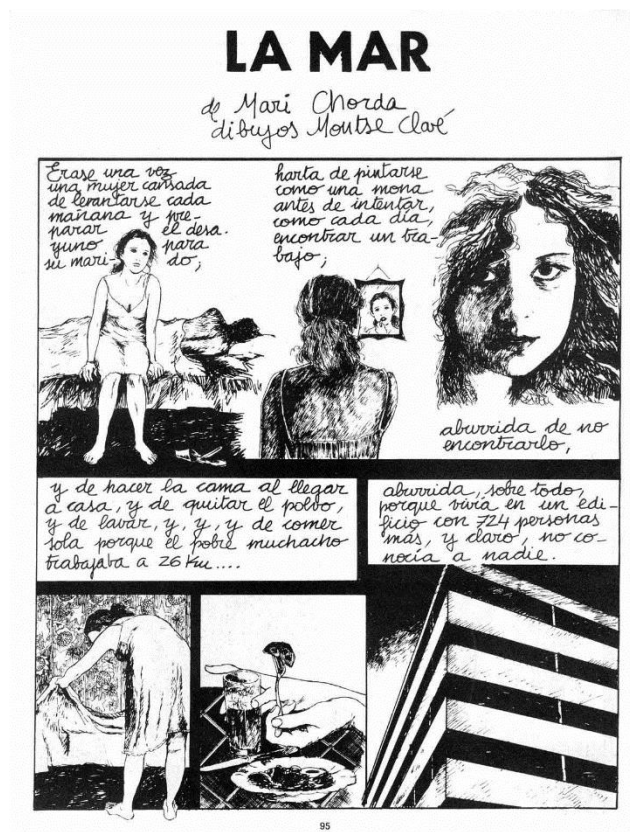


Figura 131. Página 1 de «La mar», (Totem, 1977) de Montse Clavé

Una historieta donde todas las acciones acontecen en el interior de la casa, un hogar que, sin embargo, parece tornarse cárcel y cuya única salida al exterior parece ser a través de la ventana y de los sueños, donde descubre su capacidad para quererse a sí misma, la calidez del orgasmo y los efectos reparadores de la masturbación femenina. Así lo muestra Clavé, con una representación delicada de la mujer, donde el reposo se une al placer en la imagen del cuerpo de esta. El cuerpo lánguido y abatido que se arrastraba sin energía en las páginas anteriores, aquí se torna erguido, pero relajado, y vibrante a causa de los efectos del orgasmo.

Una evolución que parece narrar cómo, poco a poco, si la mujer es capaz de liberarse, del mundo de ataduras, de vacuidad y de regulación patriarcal que la rodea, puede ser capaz de tomar, no solo el control sobre su vida, sino y, casi tan importante, de su cuerpo<sup>114</sup>. Una

<sup>114</sup> Una idea que no deja de estar en sintonía con el precepto del movimiento feminista que aboga por que las mujeres deben ser dueñas de su cuerpo y disponer libremente de él.

acción que conlleva la salida de la «mística de la feminidad», que tantas frustraciones ha causado y que había plasmado Clavé de forma magistral en las dos primeras páginas.



Figura 132. Página final de «La mar», (Totem, 19779 de Montse Clavé

Ahora la protagonista se deja llevar y disfruta de su existencia, hasta la llegada del parto, donde junto a las olas da a luz de forma natural, sin violencia, para, poco después, acabar fundiéndose con ese mismo mar hasta desaparecer. Un modo elegante mediante el cual la guionista y la dibujante cierran la historieta, aludiendo al placer sexual femenino y a la masturbación pero, como señala Almerini, «a través de una mirada subjetiva y diferente al porno comercial» (2017: 224).

Una narración de un tono poético y onírico que hasta ahora no se había visto en los trabajos de la autora, pero que funciona de forma magnífica para abordar este tipo de temas de un modo más elegante y sosegado, marcando distancia con las imágenes burdas y agresivas que solían aparecer en torno a los asuntos eróticos y sexuales. Por otro lado, es una

aportación trasgresora y rupturista, ya que la masturbación femenina era prácticamente inexistente públicamente en la época, un tema por completo tabú.

En cuanto al estilo, el protagonista de esta es el trazo realista con cierto aire pictórico, que se muestra en profusos rayados que dan un aspecto vibrante a las escenas y que sirven para crear fuertes contrastes de luces y sombras en ellas. En ocasiones, las viñetas pierden sus marcos dando lugar a una doble secuencia, a dos momentos distintos que aparecen en el mismo espacio. Los borrones negros, como las tramas, vuelven a ser constantes, engullendo a ratos a las figuras, lo que recuerda, sin duda, al tratamiento aplicado en la historieta de «Bárbara, dulce recuerdo». La pluma es trabajada enérgicamente mediante trazos cortos y entrecortados que simulan los grabados xilográficos propios del expresionismo, mientras que la atmósfera es propia del surrealismo, pues está invadida por un tono onírico, que era característico de esta corriente artística. Por último, de nuevo el texto tiene una gran presencia y abundancia a lo largo de las páginas, cuyo trazo más redondeado contrasta con las incisiones rápidas de la pluma en las escenas. Un texto donde abundan el lenguaje coloquial y las onomatopeyas, donde desaparecen las palabras tabú.

#### 8.2.3.10 Quadern' del cos i de l'aigua, LaSal, 1978

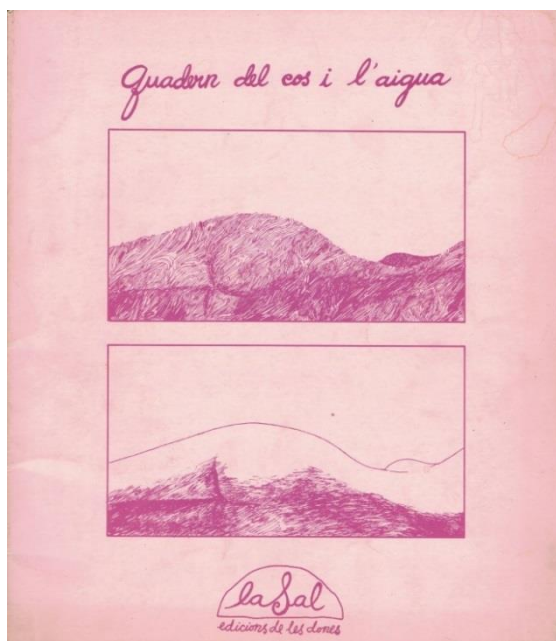


Figura 133. Portada de Quadern' del cos i l'aigua (1978) de Montse Clavé y Mari Chordà



Figura 134. Pàgina de «Conte de Roma» (1978) de Montse Clavé y Mari Chordà

Continuando con el tema del cuerpo y del descubrimiento sexual femeninos, este llega a su máxima expresión en *Quadern' del cos i de l'aigua*, publicado en 1978 por LaSal y creado en colaboración con Mari Chordà, quien será la que se ocupe de los textos, mientras Clavé realiza las imágenes. Se trata de un libro de 68 páginas, más las cubiertas, en tinta monocromo violeta y editado en edición bilingüe: catalán y castellano. En él se hallan, además de ilustraciones, dos historietas: «The Window» («La finestra»)<sup>115</sup> y «Conte de Roma» junto a un desplegable de tres pliegos dibujado por Clavé.

En este trabajo la mujer se escapa del horizonte opresivo típico del momento, introduciendo elementos positivos y yendo más allá de una concepción dualística de la sexualidad heteronormativa, representando un nuevo y posible placer para la mujer, aludiendo al agua y a una naturaleza cómplice con el despertar de la sexualidad, invocando una sexualidad diferente y lesbiana (Almerini, 2017: 223-224).

En estas historietas, especialmente en «Conte de Roma: que es el amor a la inversa», se va a narrar, a través del dibujo, la cuestión de que otras formas de amor son posibles e igual de naturales. Un primer acercamiento, poco común para la época, al tema de la homosexualidad y, concretamente, a la femenina, más invisibilizada si cabe, por la doble discriminación que se le aplicaba<sup>116</sup>. Es tratada, de forma sutil y casi velada, y es el lector o lectora quien ha de advertir lo que allí se cuenta; aunque en el primer cartucho la guionista se encarga de deslizar una pequeña pista para encaminar al lector: «També va descobrir que “Monasterio de Santa Chiara” es podí ballar d’una altra manera»<sup>117</sup>. Sin embargo, es difícil notarlo mediante las imágenes, las cuales brotan, de repente, entre los espesos párrafos de texto, a los cuales se les ha eliminado el marco propio del tradicional cartucho de cómic. Nada hace sospechar en esa página, salvo esa pista, que el amor del que se habla pertenece a dos mujeres; pues es complejo determinar a quién pertenecen los fragmentos del cuerpo dibujados y las siluetas que se mueven al ritmo de la música. Todo se deja al misterio y a la perspicacia de quien lee.

---

<sup>115</sup> Que se publicó en el Especial Mujeres de *Totem* bajo el título de «La Mar», mientras que aquí se la llamó «La Finestra» y se usó para hacerle un homenaje a Virginia Woolf.

<sup>116</sup> Eran mujeres y lesbianas.

<sup>117</sup> «También descubrió que en “Monasterio de Santa Chiara” se podía bailar de otra manera»

El estilo elegido por Clavé en esta nueva obra es similar al observado en «Bárbara, dulce recuerdo» y en «La mar», pues la protagonista vuelve a ser la línea incisiva y entrecortada de la pluma que se une para crear rayados de tinta violeta que son los que dan lugar a los elementos, lugares y figuras que aparecen en la escena. Los contornos se han desvanecido y son los sombreados los que construyen. Todas las secuencias de la historieta forman parte de una misma gran viñeta, donde, sin ningún tipo de orden, salvo el que impone el texto, se suceden en la página unitaria. La libertad es la que ha colonizado esta historieta, tanto a través de lo que se dice en el texto, donde se pide el reconocimiento de otras formas de amor, como en su composición y construcción. No existen las barreras que separen unas viñetas de otras, como límites no debería haber entre unas formas de amor y otras. El aire circula libre por toda la escena y, a pesar de esos intensos facetados, la cantidad de blanco predomina.

El lenguaje del cómic atraviesa la ilustración dando voz a los silencios. Todos los signos nos hablan de un empoderamiento femenino, retratan un nuevo perfil, el perfil de un rostro en construcción, un rostro que aparece difuso construyéndose desde la sombra, arañado en la limpieza, atravesado por las rayas del pelo. El cuerpo se presenta a las lectoras como imagen inacabada, dibujada por el contorno orgánico del que emerge, indefinido aún, desde la oscuridad del mar pero sostenido por el verbo que domina; ahora sí, el cuerpo femenino renace desde las palabras propias (Vila, 2017: 315).

En relación con las ilustraciones que Clavé crea para el libro, más allá de las historietas, en ellas recupera el estilo onírico y poético visto en la última página de «La mar». Un mar que, de hecho, está bastante presente en la concepción de estas ilustraciones, protagonizadas por mujeres que parecen nacer de esas aguas oceánicas entre corales, estrellas marinas y algas, mientras sus melenas son movidas por la fuerza de las corrientes marinas, ocultando prácticamente los rostros de las mujeres con él. De nuevo, el entramado de trazos dinámicos de la pluma es el que genera ese cabello en movimiento que entra en contraste con el contorno curvilíneo que da lugar a cuerpos de un blanco resplandeciente, sin atisbos de hipertrofia ni hipersexualización. Unas ilustraciones que siguen reivindicando el autoconocimiento sexual femenino.



Figura 135. Ilustraciones para Quadern' del cos i de l'aigua (1978) de Montse Clavé

Con este trabajo, tanto Montse Clavé como Mari Chordà, buscaban dar visibilidad y defender «una sexualidad femenina más profunda y comprometida, rompedora de la reducción binaria y asimétrica de la sexualidad patriarcal heterosexual» (Vila, 2017: 314). Más, si cabe, en un momento donde la locura generada por el destape vomitaba estereotipos sexuales e imágenes sexualizadas sin ningún tipo de lógica, la mayor parte de las veces. Solo por contrarrestar los años de represión sexual y censura vividos. Cualquier excusa servía para exponer cuerpos desnudos, especialmente, femeninos. Estos trabajos buscan justo lo contrario, ofrecer otro tipo de representación de la sexualidad y de los cuerpos, más natural y tranquila, fuera de toda esa vorágine pornográfica tradicional.

De modo que estas obras que Clavé realizó junto a Chordà sirvieron para ofrecer otros tipos de representaciones contrarias a las comunes del momento y, asimismo, su labor

representa un avance en la apertura hacia nuevos imaginarios más plurales en una época en que la «normalidad» solo daba espacio a la heterosexualidad y la

homosexualidad aún era condenada por la ley<sup>118</sup>. La homosexualidad masculina comenzaba a ser recibida con una cierta permisividad, especialmente como espectáculo, ya fuera de entretenimiento o transgresor, pero la homosexualidad femenina todavía era un fenómeno tabú que transitaba fácilmente por los espacios interiores siempre que fuera invisible. En este caso el cuerpo se negaba a la oscuridad de la que emergía mostrando su voluntad de autorrepresentación (Vila, 2017: 316).

#### 8.2.3.11 «Las entrañables», *Mundo*, 1977

Esas colaboraciones con artistas o escritoras feministas siguieron apareciendo a lo largo de su carrera, muestra de ello es la serie de «Las entrañables» de 1977 para la revista *Mundo*. El alma de la serie lo formaban Amparo Tuñón, Ana Díaz-Plaja, Mari Chordà y Clavé.

Publicábamos en la revista *Mundo*, cosa asombrosa para nosotras, una revista de espíritu masculino y de derechas. Pero nos dejaban hacer (lo que queríamos). Entonces teníamos un contacto en la revista, que nos dijo que necesitaban un dibujante para la viñeta humorística del final. Incomprensiblemente, llegamos a publicar siete números (Clavé, 2016: 144).

En esos siete episodios de duración de la serie se cuentan las vicisitudes de un grupo de mujeres que hacían referencia a feministas conocidas de la época, como Lidia Falcón, que cabalgaban por el mundo, cual vaqueros del lejano oeste, empoderando a las mujeres, cambiando sucesos históricos machistas, como las reiteradas quemaduras de brujas, e intentando acabar con las raíces del patriarcado.

Al tratarse de una serie de aventuras con un mayor número de personajes por representar, estos, dentro de las viñetas, adoptan un menor tamaño con respecto a los protagonistas de otras obras analizadas.

---

<sup>118</sup> Debe tenerse en cuenta que en 1978, fecha de publicación de este libro, aún se encontraba vigente la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, antes llamada Ley de Vagos y Maleantes cuya entrada en vigor databa de 1933 y que el Régimen franquista acogió y modificó en algunos de sus artículos, sin derogarla, en 1970. Algunos de esos puntos estaban destinados a la homosexualidad y al tratamiento que debía aplicársele. Si bien es cierto, en democracia, no se hizo uso de ella, incluso se eliminaron en 1979 algunos de los artículos que hacían alusión a la homosexualidad. No obstante, este colectivo hubo de esperar hasta el 23 de noviembre de 1995 para verla completamente derogada.





combinación que podría generar confusión a los ojos del espectador si no se intercalara esa claridad.



Figura 137. Portada de «Las entrañables», n.º1 (Mundo, 1978) de Montse Clavé

Sin embargo, como así lo señalan Almerini (2017: 224) y Vila (2017: 308), quizá lo más llamativo de esta serie, aparte del grupo de heroínas feministas, lo cual era totalmente novedoso en el momento, son sus portadas. Las portadas coincidían, sorprendentemente, con el tratamiento *underground*, un estilo que no solía emplear Clavé en sus trabajos, aunque sí algunas de sus técnicas, como el *collage*. Estas portadas de episodio eran una maraña de fotografías, recortes de periódicos, titulares y viñetas sacadas de otros tebeos o semanarios colocadas sin ningún tipo de orden sobre la página en blanco, la cual acababa siendo un magnífica muestra de *horror vacui* tras la intervención de las autoras.

Unos recortes que, sin embargo, no habían sido escogidos al azar, pues pretendían ser una nueva crítica al patriarcado y a su machismo patológico inmerso en todos los medios de masas y de comunicación. Las imágenes de ese *collage*, a primera vista caótico y sin fundamento, son en realidad una asociación de conceptos visuales que «sugiere y desvela la visión de la mujer como objeto sexual, juzgada y estereotipada» (Almerini, 2017: 225), que generan, además, una estética que, aparte de ser propia del *underground*, estaba, sobre todo, conectada con la vertiente *punk* de este, propia de los fanzines y carteles de conciertos, con lo que consigue, lo que Almerini denomina «una solución visual posmoderna» (Almerini, 2017: 224).

#### **8.2.3.12 Solidaridad con El Papus, El Papus, 1977**

En 1977 tuvo lugar en España un terrible suceso en contra de la libertad de expresión que se saldó con una víctima mortal y varios heridos graves: el atentado terrorista que perpetró la organización de extrema derecha conocida como «Triple A» (Alianza Apostólica Anticomunista) contra la redacción de *El Papus* el 20 de septiembre de 1977.

Eran las 11:40 cuando el portero de la finca, Juan Peñalver Sandoval, se disponía a entregar en la primera planta un paquete que, minutos antes, le habían dado unos jóvenes en la portería para ser entregado en la redacción de la revista *El Papus*. Una caja que resultó contener en su interior un paquete bomba que despedazó al conserje e hirió de gravedad a su esposa, Rosa García, y a la telefonista, Rosa Lorés, además de a varios transeúntes y destrozó el edificio de la calle Tallers en Barcelona, donde se situaba.

La «Triple A» (Alianza Apostólica Anticomunista), organización terrorista de extrema derecha, como se señala al inicio de esta información, se ha atribuido el atentado en una serie de llamadas telefónicas efectuadas a *La Vanguardia*, *Mundo Diario* y *Diario de Barcelona*. El comunicante, refiriéndose a las víctimas que eran ajenas a la redacción, dijo que lamentaba lo ocurrido, pero que no se arrepentían de nada (*La Vanguardia*, 1977).

*El Papus*, revista de humor satírico nacida el 20 de octubre de 1973, luchó desde sus páginas por un cambio político para España con un espíritu crítico y con una postura política bastante radical, siempre atento a la actualidad con la que fueron muy críticos, de ahí que

durante su existencia levantara suspicacias entre los sectores más conservadores de la sociedad, quienes arremetían habitualmente mediante amenazas contra ellos. Unas amenazas<sup>119</sup> que se volvieron más constantes tras la muerte de Franco, debido al abandono de la postura velada y la lectura entre líneas en sus críticas. Amenazas que derivaron en el execrable atentado de septiembre del 77, condenado, no solo por *El Papus*, sino también por casi la totalidad de los medios, que se unió en una huelga de prensa en Barcelona y Madrid como gesto de repulsa y como condolencia a Juan Peñalver, el portero asesinado.

Nosotros ahora condenamos a la violencia fascista. Porque somos demócratas, porque estamos en defensa de la pluralidad y contra el autoritarismo, hemos sido repentinamente amenazados por la ultraderecha [...]. El fascismo es muerte, y hemos sufrido muerte. El fascismo es violencia, y hemos sufrido violencia. El fascismo es coacción, y hemos sufrido coacción y el fascismo es mal humor, un espeso, negro y denso malhumor, y es por ello, precisamente, por ello, que hemos sufrido nosotros una dramática agresión (*El Papus*, 1977).

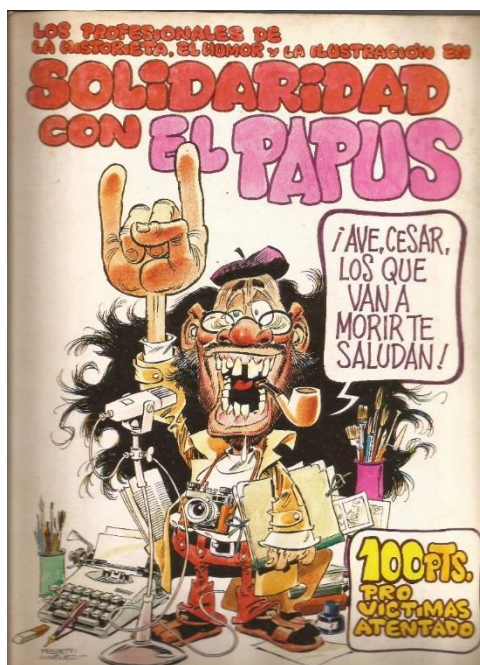


Figura 138. Portada de Solidaridad con El Papus, (*El Papus*, 1977)

<sup>119</sup> «La frecuencia con la que nos telefonan últimamente nuestros enemigos, las pintadas del *PENS* en el mismo rellano de la escalera o las visitas a nuestra redacción de calificados dirigentes de grupos ultras, las recibimos siempre con cortesía y hospitalidad. Pero no aceptamos ni aceptaremos cambiar nuestra manera de hacer periodismo crítico, satírico y mordaz, porque no vaya a favor de unos cuantos» («*El Papus*», 1976).

A raíz de esto, y en protesta por lo sucedido, se creó un número especial de *El Papus* el 9 de octubre de 1977 donde colaboraron distintos dibujantes, muchos de ellos externos al equipo de la revista, en solidaridad por el acto violento que habían sufrido y donde cada uno dio su visión gráfica desde distintos puntos de vista sobre la violencia perpetrada a la libertad de expresión<sup>120</sup>. En ese número especial titulado «Los profesionales de la historieta, el humor y la ilustración en solidaridad con *El Papus*» y en pro de las víctimas del atentado, a las cuales iría destinado todo lo recaudado, participaron, también, varias mujeres, entre ellas, Núria Pompeia, Rosa Lleida y Montse Clavé.

Cada dibujante eligió abordar el tema de la violencia desde una perspectiva distinta, unos decidieron crear un mensaje directo y concreto de repulsa hacia esta y hacia el terrorismo, otros hicieron llamamientos a la libertad, y las autoras, singularmente, fueron más allá, como señala en su análisis Vilches:

Núria Pompeia y Montse Clavé [...] sorprendentemente, a pesar del calor del momento van más allá del terrorismo y del atentado en concreto para denunciar una violencia más profunda, sistémica. Sin duda, es la perspectiva feminista la que las hace identificar la opresión de la familia, el estado y el capital en una misma cosa, y, en el caso de Clavé, la violencia cotidiana con la «violencia límite». Pompeia se centra en el miedo como herramienta de control que nos acompaña toda la vida (Vilches, 2015).

---

<sup>120</sup> «Leído hoy, este especial de apoyo a *El Papus* es el grito rabioso de una profesión, de un colectivo que ante la masacre reaccionó con valentía, redoblando la ofensa. No hay demasiadas lágrimas ni homenajes simbólicos, y sí mucho ataque directo, no solo a los ultraderechistas, sino también a los políticos que por acción u omisión habían sido copartícipes no solo de ese atentado concreto, sino de todas las acciones de la ultraderecha. Hoy tal vez se habría afeado el gesto de este grupo de dibujantes diciendo que no es «lo que tocaba», que no era el momento de pedir la dimisión de Martín Villa o de recordar la guerra civil. Entonces no es que hubiera menos grises, pero sí quizás menos remilgos, menos síndrome de Estocolmo por parte de la izquierda y el humor gráfico españoles» (Vilches, 2015).





Figura 139. Historieta de Núria Pompeia para Solidaridad con El Papus, (El Papus, 1977)

Montse Clavé participa con una sola página en la publicación, a la cual titula «Todo un sistema» creada con seis viñetas muy bien diferenciadas entre sí gracias a las calles que las separan, las cuales han sido engrosadas en esta historieta para que no exista confusión ninguna entre las escenas. A diferencia del desconcierto que solía buscar despertar en su público asiduamente Clavé, esta vez pretendió todo lo contrario, ser más explícita y que el lector entendiese perfectamente los paralelismos que le mostraba. En ella armaba una especie de eje de coordenadas gráfico con un eje X, el horizontal, donde situaba los valores: familia, propiedad privada y estado, que correspondía a las tres columnas de viñetas compuestas por dos viñetas cada una; y un eje vertical, el Y, que hacía referencia a los dos tipos de violencia que quería abordar en relación con cómo estas afectaban a los supuestos colocados en el eje X. Esas dos formas correspondían a la violencia cotidiana y la violencia extrema.



Figura 140. Historieta de Montse Clavé para Solidaridad con El Popus, (El Popus, 1977)

Ambos ejes arrojaban la siguiente lectura al ser relacionados entre sí: la violencia cotidiana en el valor «familia» del eje X producía una imagen donde Clavé representaba el intento de violación en el seno de la pareja. En ese mismo valor de «familia» el resultado de la actuación de la violencia límite era la violación grupal exterior, donde aparece una mujer, prácticamente inmovilizada, está siendo agredida sexualmente por dos hombres. Una situación que sí que era calificada como violación real.

El segundo valor de ese eje X se titulaba «propiedad privada» y la violencia cotidiana actuaba sobre él mediante la coacción a los obreros con el despido, pues aparece un patrón vociferándole a un obrero distintas amenazas. Esa misma «propiedad privada» afectada por la violencia límite da lugar a las huelgas y a las represalias posteriores por haber tomado parte en ellas.



El tercer y último valor hará referencia al motivo de la publicación. «Estado» vinculado con la violencia cotidiana, donde se hace alusión a los secuestros y ataques que, por parte de la Administración y del Gobierno de ese Estado con mayúsculas, soportaban las publicaciones críticas con la situación del país. Ese mismo «Estado», en connivencia con la violencia límite, es el que contribuye al suceso de la última viñeta de la historieta: una explosión por bomba en la fachada de un edificio donde los muros y los cristales salen despedidos hechos añicos a causa de la onda expansiva. Un estallido que aludía con claridad al atentado de *El Pápus*.

El estilo escogido por Clavé para esta historieta enlaza con su grafismo más realista, exento de detalles superfluos e innecesarios, para evitar que el espectador se recree en lo secundario y pierda de vista el suceso principal sobre el que se le anima a reflexionar. En cada una de las seis viñetas se distingue con perfección la idea que busca abordar la autora y, para ello, la línea ha sido la protagonista, estando acompañada por fogonazos de blanco que dirigen a los puntos relevantes de la escena, y masas negras, para contrarrestar a los blancos dando definición a su alrededor.

Es una historieta concisa, pero tremendamente reflexiva y potente, que busca reclamar y denunciar muchos actos que son tolerados de manera habitual y cotidiana, y otros igual de aberrantes que no son castigados de la manera en que deberían por el personal correspondiente. Todo lo cual señala la dificultad de alcanzar un verdadero y sano progreso para el país, si no se toman las medidas para acabar con todas las violencias indicadas, y en su lugar se sigue transigiendo y haciendo caso omiso<sup>121</sup>.

Además, no se debe olvidar que es una historieta pensada y dibujada en tiempo récord por la artista, pues el atentado tuvo lugar el 21 de septiembre y la salida de la revista fue el 9 de octubre, a ese transcurso se debe sumar la fragua de la idea de la publicación, la confirmación de los colaboradores, la creación de las obras, la recepción de estas, su

---

<sup>121</sup> Situación que ocurrió, pues las autoridades, a pesar de las denuncias y promesas de primera hora, poco a poco fueron desatendiendo la cuestión. Como apunta Francesca Lladó: «Siete años después de este suceso, aún no se habían llegado a esclarecer las responsabilidades del atentado, observándose numerosas irregularidades a lo largo del proceso, que fueron incluso reconocidas por el Juzgado Central de Instrucción n.º 2, de la Audiencia Nacional, lo cual no hacía sino indicar el escaso interés por parte de las autoridades policiales para resolver el caso» (Lladó, 2001: 23).

maquetación, la impresión y distribución. Por lo tanto, que una asociación de conceptos como esta surja en la mente de Clavé y sea llevada a la práctica en poco menos de dos semanas, de modo tan explícito e intenso, habla a la perfección de la artista y de la mente ante la que nos encontramos.

#### **8.2.3.13 «La crisis de España», *Butifarra!*, n.º 1, noviembre de 1977**

A finales de ese 1977 comenzó, asimismo, la segunda etapa de *Butifarra!*, que se mantendrá hasta enero de 1979. Esta fase estuvo caracterizada por su incorporación al debate político transmitiendo desde su propia perspectiva e intentando estar al servicio de las clases obreras y trabajadoras en su lucha por un mejor futuro. Esta fue la razón por la cual sus números tendieron a ser monográficos, proponiendo un tema sobre el que cada dibujante daba su visión al mes. Se puede decir que *Butifarra!* en esta segunda etapa se erigió como un sujeto político más, y no solo como plataforma. Esto decía el editorial del número 2 de esta siguiente etapa al respecto de su nuevo enfoque:

la revista se plantea no presentarse como un producto de consumo, incidiendo menos sobre la actualidad inmediata y sí en los problemas de fondo a modo de cuadernos de información social-política. Por eso cada tebeo se compondrá generalmente de un bloque central que analizará un tema ampliamente e, insistiendo en la línea de su etapa anterior, algunas páginas dedicadas a la actualidad política y a los barrios (Gálvez, 2015c: 84).

Los temas abordados en sus trece números quedan resumidos en los propios títulos de estos: el número 1: la crisis; el número 2: mierda no; el número 3: la delincuencia; el número 4: Iglesia S.A.; el número 5: el seguro; el número 6: el Mayo francés; el número 7: la Constitución; el número 8-9: España-OTAN; el número 10: el fascismo cotidiano; el número 11: escuela pública-escuela privada; el número 12: el ocio; y el número 13: la prostitución.

Esta cantidad de temas diversos mostraban que *Butifarra!* no solo abogaba en sus páginas por un cambio político, sino también social y cultural, para que todo cambiara en la vida de los ciudadanos de este país.

En esta segunda etapa, Montse Clavé participará en cuatro de esos números con «La crisis de España» en el número 1; «La prote» en el número 3; «París, 7 de mayo de 1968» en el número 6; «Te recuerdo Chile» en el número 10 y «Sta. M.<sup>a</sup> de Gallecs» en el número 12.



Figura 141. Página 1 de «La crisis de España», (Butifarra!, 1977) de Montse Clavé y Ricard Soler

En el número 1, noviembre de 1977, Montse Clavé y Ricard Soler presentaron la historieta «La crisis de España». Esta historieta de cuatro páginas es singular dentro de la producción de Clavé, pues esta colaboración no se basa en el binomio dibujante-guionista, sino que son dibujantes y guionistas a partes iguales ambos. En este trabajo los dos aportan sus dibujos y sus textos, ya que se genera una historieta donde se aborda la crisis española<sup>122</sup>

<sup>122</sup> Esta crisis fue la que dio lugar a los Pactos de la Moncloa, una medida de emergencia creada por una «política de concentración» para solucionar la alarmante situación económica del país, que llevaba en caída libre desde 1973 con la crisis petrolífera que elevó el precio del barril de petróleo en pocos meses. A lo que se unió una grave acumulación alta de deuda exterior, la inflación y una desorbitada tasa de paro. Esta coyuntura tan desesperante mantuvo a los españoles en tensión durante esos años y la historieta de Clavé viene a hacer un servicio público: explicar a los ciudadanos de forma amena, concisa, rápida y sencilla aquella crisis que los estaba arrastrando a la miseria.

con la intención de explicársela al ciudadano para que este entienda de dónde viene todo y cómo se habían ido sucediendo los acontecimientos. Esta idea dio lugar a una historieta muy pedagógica a la par que humorística, puesto que intentaba relatarlo todo con un tono más bien irónico y cercano al humor gráfico.

Clavé en ella se ocupó de dar vida al narrador de la historia, un hombre con apariencia de «progre» que iba informando al lector de los orígenes y causas de la crisis. Se puede decir que hacía la función de un cartucho de texto, ya que aparecía justo antes de las viñetas en una escena totalmente blanca donde se recortaba su oscura silueta creada a partir de profusos rayados negros. En esas viñetas Soler colocaba los orígenes de la crisis, la inflación que vino después a causa del desplome de la economía europea, el paro, la inminente muerte de Franco y la salida de las divisas desde España rumbo a Suiza para que muchos empresarios pusieran a buen recaudo sus fortunas. Esas viñetas estaban concebidas desde el lenguaje del humor gráfico, ya que semejaban caricaturas propias de este género donde explotan los tópicos.



Figura 142. Página 3 de «La crisis de España», (Butifarra!, 1979 de Montse Clavé y Ricard Soler

Personajes de rechonchas narices, brazos y piernas esqueléticas, ojos redondos y rostros tremendamente expresivos que representan a todos los estereotipos humanos: paletos, «peces gordos», pícaros, sevillanas, banqueros y un largo etc. Todos ellos son un muestrario de personajes que desfilan por las distintas viñetas descargando de dramatismo un asunto tan estremecedor como lo era el de la crisis que asolaba la España del momento. Una historieta experimental y novedosa en la producción de Clavé, que llama más si cabe la atención por el contraste que genera la unión sobre la página de estos dos estilos tan antagónicos y, a la vez, tan bien equilibrados y dispuestos en esta obra.

#### 8.2.3.14 «La prote: el reformatorio», Butifarra!, n.º 3, enero de 1978

La segunda obra que Montse Clavé creó para este nuevo *Butifarra!* se tituló «La prote» y apareció en el número 3 de enero de 1978, en el ejemplar dedicado a la delincuencia.

En ella aborda un asunto atroz y que, por diversos motivos, ha sido ocultado y prácticamente invisibilizado, incluso en nuestros días. Se trata de la vida que llevaban los niños y jóvenes en los reformatorios del franquismo, un capítulo más dentro de la barbarie franquista. Estos lugares, también denominados «protes», al pertenecer al Patronato de Protección, se suponía que se encargaban de la beneficencia y de la asistencia social a los más desfavorecidos, mas, en su mayoría actuaron como verdaderas cárceles de niños, niñas y jóvenes, muchos de ellos, hijos de padres y madres republicanos que habían sido represaliados o de madres solteras, quienes, ahogadas por el estigma con el cual las cargaba la sociedad y el Estado, acababan renunciando a sus propios hijos o les quitaban las custodias.

Un reciente documental, que busca sacar del silencio las atrocidades perpetradas en esos centros, titulado «Los internados del miedo» (2015) de Montse Armengou y Ricard Belis, recoge en él testimonios como estos:

«Me quemaban el culo con velas y me restregaban ortigas por mis partes por orinarme en la cama»; «Lo que le hice a este señor sé que se llama felación, pero yo entonces no tenía ni idea»; «pensé en suicidarme. Que un niño con doce años piense en eso es muy duro». Son algunos testimonios de los centenares de miles de niños y niñas que pasaron gran parte de su infancia, cuando no toda, encerrados en internados y centros de beneficencia durante el franquismo y los primeros años de la democracia. Allí fueron víctimas de palizas, violaciones, trabajo esclavo y vejaciones (Benítez, 2015).

Unos testimonios que revelan la impunidad con que las órdenes eclesiásticas, quienes se encargaban de estos reformatorios, se aprovechaban de los niños, por los cuales cobraban al acogerlos. Unos menores que estaban completamente desprotegidos y a merced de los deseos, enfados o cambios de humor de sus «cuidadores», quienes cometieron toda clase de abusos, incluso ya entrada la democracia, como afirma una de las documentalistas de «Los internados del miedo», Montse Armengou.

A esos internados se sumaron los creados específicamente para las mujeres bajo el control del Patronato de Protección de la Mujer y la dirección de Carmen Polo de Franco. En

estos lugares se guardaba y custodiaba a aquellas que, según las autoridades, se consideraban «caídas o en riesgo de caer». En ellos el sistema era similar al penitenciario.

Era una institución fascista dependiente del Ministerio de Justicia [...] en la que se criminalizaba a la mujer, se la encerraba y se la sometía. Menores de todas las puntas del país, repudiadas por sus padres muchas veces, o denunciadas por cometer algún acto considerado impúdico por aquel entonces, podían caer en las redes de los centros del patronato en los que sufrían todo tipo de vejaciones, encierro y trabajo casi esclavo, incluso estando embarazadas (Grosso, 2014).

Señalaba Consuelo García del Cid, autora de *Las desterradas hijas de Eva*, donde relata su paso y el de sus compañeras por algunos de estos centros.

El objetivo de estos reformatorios era el de conseguir adoctrinar a aquellos «descarrilados», costara lo que costase. Usando para ello las técnicas y torturas más atroces, que dejaron una huella indeleble en todos aquellos desafortunados niños que tuvieron la desventura de caer en manos de esas órdenes religiosas y sus «cárceles».

Algunos de esos abusos son los que Clavé aborda en «La prote: reformatorio» a través de dos jóvenes que han pasado por esos lugares, quienes relatan las atrocidades que hubieron de soportar y que tuvieron que contemplar impávidos y sin opción a protestar, si no querían empeorar su situación en aquel infecto sitio.

En colaboración con Lluís Recasens (L'Avi), quien se ocupa del guion, Clavé da vida a una historieta estremecedora de principio a fin, donde el grafismo realista y la gestualidad de los personajes y, en particular, de sus rostros, consiguen dar un aspecto visual cercano al documental gráfico por el verismo de los testimonios de los muchachos que hoy pueden ser refrendados por investigaciones como las citadas en párrafos anteriores. Clavé se adelantó a todo ello y ya en 1978 se encontraba denunciándolo, cuando algunos de esos reformatorios aún seguían teniendo actividad.



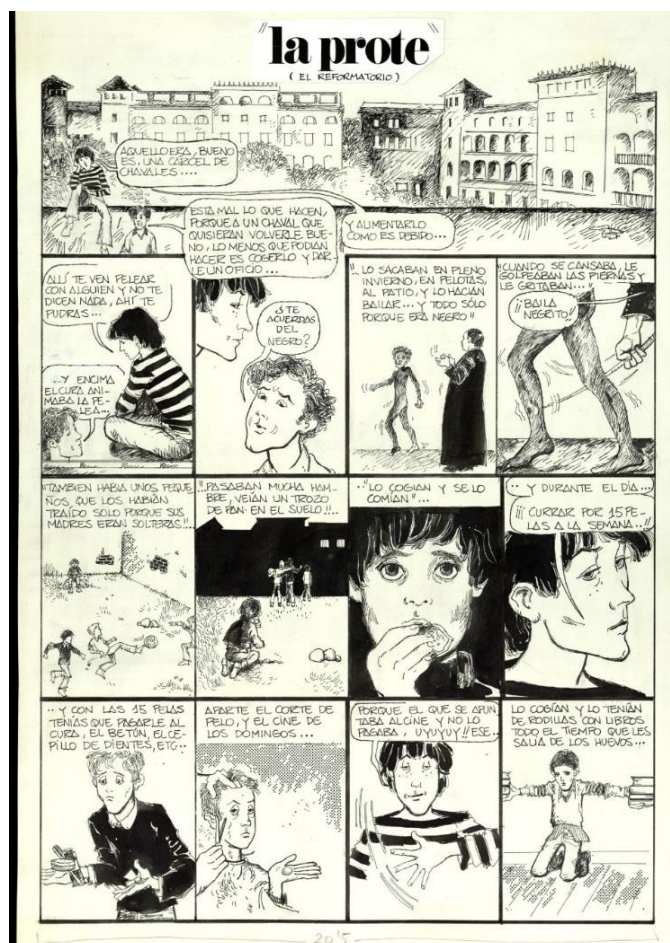


Figura 143. Página 1 de «La prote: el reformatorio» (Butifarra!, 1978), de Montse Clavé y L'Avi

En unas viñetas minúsculas y asfixiantes, como debía ser la atmósfera de aquellos lugares, los dos chicos se van alternando en un diálogo donde relatan esos abusos y torturas, algunos de ellos cometidos hacia niños, simplemente, por pertenecer a otra raza distinta a la «hegemónica». No necesitaban haber hecho nada más, solamente tener un color de piel diferente bastaba para que un cura lo mandase desnudar y bailar así delante de todos los demás, hasta caer exhausto, cuando era azotado para que continuara con su danza. En otras viñetas relataban cómo eran explotados laboralmente por los curas por un mísero salario, el cual retornaba a las manos de estos cuando les ofrecían productos de su agrado, tales como galletas o tabaco por la cantidad de sus pagas. Son abordadas las continuas enfermedades que padecían a causa de una ingesta pobre y, a veces, en mal estado de la comida, y por la falta de higiene. El maltrato físico era otra constante en esos centros, algunas veces «con motivo», cuando intentaban escaparse de ese infierno, pero muchas otras sin él.

En su conversación también abordan la situación de las mujeres en aquellos reformatorios, donde dejaban claro que ellas eran llevadas a otro lugar, a centros solo para mujeres e, incluso, insinúan que algunas ni siquiera llegaban a ellos al hacerse cargo de su custodia algunos curas, y no con intenciones venerables. Las que sí eran trasladadas al Patronato para la Protección de la Mujer no corrían mejor suerte que ellos. En estos otros lugares las monjas se ocupaban de que las mujeres redimiesen sus delitos, ¿y cuáles eran esos delitos tan graves que las llevaban a ser recluidas en estos reformatorios? Consuelo García comenta que cualquier acción realizada que no se atuviera al ideal femenino de la época podía ser considerada como tal.

La vara de medir iba en función de su moral. Entonces desde ir a una manifestación, llevar una falda corta, fumar por la calle, no ir a clase, besarte con un chico en público, hasta llevar un bikini o contestarle a tu padre. Bueno y quedarte embarazada ya era lo peor que te podía pasar. Se quiso crear un patrón moral femenino. Y ese patrón que ya estaba creado lo impone a la fuerza el Patronato de Protección a la mujer, presidida por Carmen Polo de Franco (Grosso, 2014).

La historieta se cierra con la vejación más estremecedora de todas, sufrida tanto por niños como por mujeres y niñas. El abuso sexual. Una cuestión que aún está de plena actualidad, pero sin consecuencias reales para estos agresores y pederastas, quienes utilizando la necesidad de estos niños cometieron actos deleznable que marcaron a estos de por vida, no llegando muchos de ellos a soportarlo y suicidándose poco tiempo después, como se deja ver en la viñeta de cierre de la historieta.

Una historieta desgarradora y un acto de valentía, sin duda, por parte de Clavé y L'Avi, especialmente a las puertas del inicio de la frágil democracia, donde el sistema franquista aún lanzaba su veneno y lograba ciertas victorias.



Figura 144. Página final de «La prote: el reformatorio» (Butifarra!, 1978) de Montse Clavé y L'Avi

#### 8.2.3.15 «París, 7 de mayo de 1968», Butifarra!, n.º 6, mayo de 1978

Si los hechos de Mayo del 68 dieron lugar a ríos de tinta, su repercusión en las artes no fue menor. Son múltiples los ejemplos que podemos encontrar que tratan este tema desde las artes plásticas, empezando por los propios carteles que imprimieron los talleres populares durante el transcurso de las revueltas, así como las pintadas que poblaron los muros de media Francia. Una de esas creaciones surgidas a partir de la celebración del décimo aniversario de Mayo del 68 fue la que realizó Montse Clavé. La historieta «París, 7 de mayo de 1968» publicada en el número 6 de la revista *Butifarra* en el mes de mayo de 1978. Una crónica en blanco y negro en la que, mediante dibujo y *collage*, se realizó un viaje a través de viñetas que presentaban las jornadas más significativas del movimiento estudiantil y obrero de ese año.

Esa historieta fue encuadrada dentro de una sección muy concreta de la revista, la sección «La historia popular», un apartado dedicado a narrar acontecimientos históricos de gran calado.

«París, 7 de mayo de 1968» es una historieta política plagada de elementos propios del género documental que recoge, como si de un verdadero cuaderno de bitácora se tratara, los días y sucesos claves acaecidos durante los meses de mayo y junio de 1968. En ella el lector advertirá cómo en cada una de las viñetas de este relato gráfico la autora ha ido dejando pequeños retazos que hacen referencia a detalles o acontecimientos importantes ocurridos dentro del fluir de la revuelta, detalles que, si no se está atento a lo que se mira, pueden pasar inadvertidos perdiendo gran parte del significado y del desarrollo tanto de la revuelta como de la historieta.

La historieta se inicia, como en su título así se indica, el día 7 de mayo de 1968, donde el lector será guiado por dos jóvenes españoles que fueron espectadores y partícipes de las revueltas de ese año en Francia, quienes servirán de puente para conocer cómo alguien de nuestro país veía un suceso como este y lo relacionaba con la situación de España en ese momento. Ellos serán quienes comenten el desarrollo de las distintas manifestaciones, revueltas y asambleas que se fueron sucediendo a lo largo de los meses de mayo y junio.

La elección del día 7 de mayo por la autora para dar inicio a su obra puede no ser arbitraria, puesto que ese día realmente cundió el pánico en Francia entre las fuerzas del orden y el Gobierno.

El 7 de mayo, en los institutos, se llevaron a cabo numerosas acciones por parte de los CAL. Por la tarde, a las 18.30h, comenzó una «larga marcha» organizada por la UNEF, el SNESup y el *Movimiento 22 de Marzo*. La manifestación duró hasta la medianoche y atravesó toda la ciudad, con el único lema de «Viva la comuna». [...] Por primera vez cundió el pánico. Las fuerzas del orden se vieron desbordadas por una manifestación muy fluida y muy numerosa, que impresionaba por su disciplina y que no podía ser controlada. El combate se prolongó hasta las 3 de la madrugada. Sorprendentemente, la mayor parte de los heridos eran policías (Badenes, 2006: 73).



Figura 145. Página 1 de «París, 7 de mayo de 1968» (Butifarra!, 1978) de Montse Clavé

A este día Clavé le dedica tres viñetas, recurriendo en una de ellas al uso del *collage*, tomando una fotografía e interviniéndola con su propio trazo para modificar los rostros de los manifestantes de la primera fila. Un ejemplo de la habilidad artística de la autora y de su conocimiento sobre las técnicas artísticas que tenía a su disposición a la hora de crear una historieta que se saliera de lo común. Hay que mencionar también, al hilo de este manejo de las técnicas, su conocimiento sobre las manifestaciones artísticas nacidas del Mayo francés, pues nuestra artista en su representación de los agentes de la CRS, utilizó el patrón usado en los carteles impresos por los talleres populares, ya que también los despersonaliza sumiéndolos en la oscuridad de una mancha de tinta negra de la cual solo emergen los brillos de los cascos, de las gafas y de las porras.





*Figura 146. Cartel de CRS comparado con las SS, mayo 1968*

Por otro lado, también es llamativa la simulación de fotografías que aparecen en esa página, algunas de las cuales se ha sabido, por la comparación con fuentes originales, que son instantáneas, estampas o carteles que se pudieron ver durante aquellas semanas en Francia; las cuales Clavé, por medio del dibujo, las recupera y las presenta todas juntas y desorganizadas en esta escena, haciendo alusión con ello a toda la serie de recuerdos recopilados por el protagonista para adjuntarlos a la carta que enviará a su novia. Algunos de esos carteles y fotografías, como el de *la lutte continue*<sup>123</sup>, son bastante conocidos. El resto de los dibujos corresponden a fotografías de las manifestaciones, de los CRS con sus escudos o de la brutal represión policial efectuada sobre estudiantes y obreros.



*Figura 147. Fotografía de CRS en una calle de París durante las revueltas de Mayo del 68*

*Figura 148. Cartel de La lutte continue, mayo 68, de École Supérieure des Beaux-Arts*

<sup>123</sup> Cartel creado en «apoyo a las demandas de los trabajadores, por eso se les presenta unidos con esa silueta unitaria, rotunda y solidaria donde unos obreros se apoyan y se abrazan los unos a los otros creando un todo, una sola silueta inquebrantable: todos unidos contra un patrón que trata de separarlos» (Mucem, 2018).

La página siguiente está construida sobre seis viñetas que no se atienen a reglas de simetría o a la regularidad de la cuadrícula de una página de cómic tradicional, sino que toman las dimensiones y la forma que más conviene a cada escena del relato.

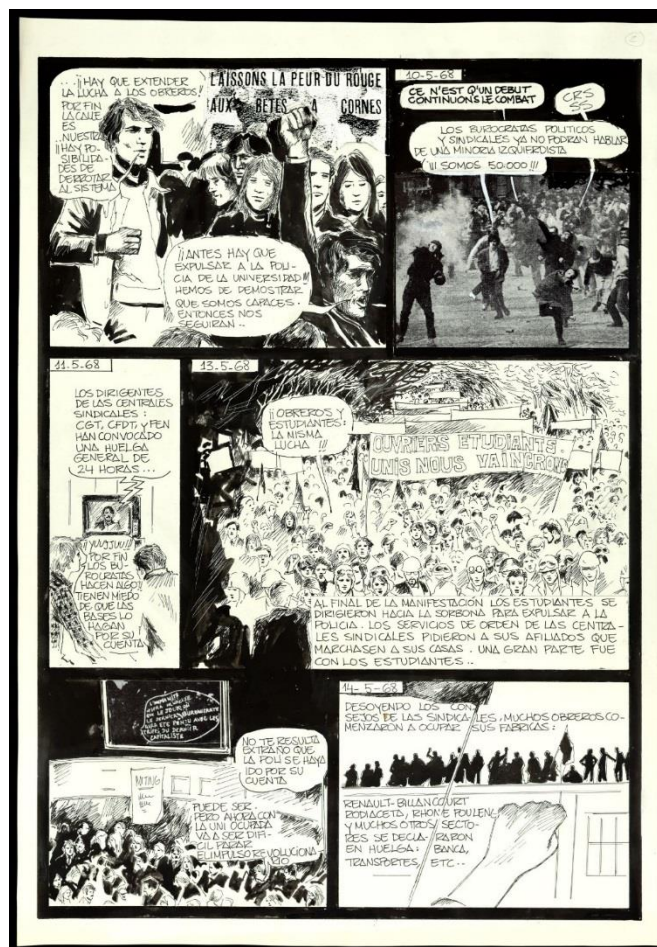


Figura 149. Página 2 de «París, 7 de mayo de 1968» (Butifarra!, 1978) de Montse Clavé

En esta segunda página se asiste a la representación de la manifestación convocada por el *Movimiento 22 de Marzo*, a la que finalmente se unieron organizaciones y sindicatos de estudiantes. Resulta llamativa la pintada que aparece detrás de los manifestantes, pues resulta ser un cartel que se imprimió en Mayo del 68 en el Taller Popular (Atelier des Beaux Arts). La frase que aparece es: «Laissons la peur du rouge aux bêtes à cornes», que traducida del francés sería: «Dejemos el miedo al rojo a los animales con cuernos». Frase que parece ser una recuperación de la novela de *Los Miserables* y pronunciada por el personaje de Hugo en el tomo IV de 1890 (Badenes, 2006: 163).





Figura 150. Cartel *Laissons la peur du rouge/ aux bêtes à cornes*, 1968, de École Nationale Supérieure des Beaux-Arts

La segunda viñeta de esta página es la primera que se encuentra fechada, a excepción de las tres primeras que aparecen bajo el título de la historieta. Esto es lo que convierte a la historieta, como se apuntaba, en una suerte de cuaderno de bitácora y, sirve, asimismo, para facilitar la ordenación de los acontecimientos y la comprensión de los mismos. Aunque, siempre hay cierto regusto por la confusión dentro de esta historieta, ya sea por los acontecimientos que decide recuperar la autora, o por la forma de estructurar y dar forma al relato. Siempre queda patente cierta sensación de caos en él, en sintonía con el alboroto y confusión que debía vivirse en las calles parisinas en esos momentos.

Dicho lo anterior, el suceso que se recrea en esta viñeta es la conocida como: *Noche de las barricadas*. La tarde de ese 10 de mayo se sucedieron distintas manifestaciones que terminaron su recorrido en el bulevar Saint-Michel al ser inmovilizadas por las fuerzas del orden. Al tiempo que se sucedían las marchas, el rector Roche, de la Sorbona, mantenía una reunión con los representantes de los estudiantes. Mientras durase dicha negociación la policía tenía instrucciones de no actuar, evento que los estudiantes aprovecharon para levantar barricadas ante la sospecha de una inminente represión que caería sobre ellos, puesto que estaban convencidos de lo infructuoso de la reunión. Como se esperaba, el resultado del encuentro no fue satisfactorio y la orden de ataque no tardó en oírse.

En esta viñeta Clavé hace de nuevo uso de la técnica del *collage* y, en lugar de crear una escena a base de trazos, coloca una foto del enfrentamiento de aquella noche en París, que hace referencia a los acontecimientos vividos en la ciudad durante aquellas horas: un testimonio real que resume el momento al que se hacía alusión con la fecha del cartucho.

La efectividad de la *Noche de las barricadas* quedó patente en las acciones que se sucedieron al día siguiente. La autora trae a colación, a través de un comunicado televisivo que están presenciando nuestros protagonistas, una de las más significativas: es el día 11 de mayo y los obreros se suman a la revuelta<sup>124</sup>.

Como muestra el comunicado a través de la televisión de la viñeta, los dirigentes de las centrales sindicales (CGT, CFDT y FEN), tras los disturbios de la noche anterior, finalmente deciden dar un paso al frente, después de incontables titubeos en las jornadas previas, y convocar una huelga general de 24 horas para el día 13.

Esa multitudinaria huelga general aparecerá representada en esta historieta. Si se atiende a las pancartas que portan los manifestantes en esa escena, se observa cómo solo una de ellas contiene un eslogan, mientras que las restantes permanecen en blanco. Al no saber si esto había sido algo pretendido por la artista o no, se investigó un poco sobre el eslogan de la única pancarta que tenía texto: «Ouvriers étudiants unis Nous vaincrons»<sup>125</sup>. Resultó que no solo la frase era importante, ya que se trataba de una declaración de intenciones dirigida a políticos y dirigentes sindicales a través de la que el movimiento obrero les avisaba de su decisión de «combatir» al lado de los estudiantes y, con ello, de desligarse de las directrices marcadas por los organismos sindicales, quienes solo pretendían una huelga de 24 horas que los obreros convertirían en una indefinida, sino también porque resulta ser una réplica de una fotografía del día 13 de mayo del 68. Clavé vuelve a deslizar en su historieta otro testimonio gráfico del 68, pero en este caso no utiliza la técnica del *collage*, sino que es su propio trazo el que le da vida. Si se vuelve la vista a las pancartas, ahora se entiende por qué solo una de ellas en el dibujo de Montse Clavé llevaba texto, y es que en la fotografía real es casi imposible apreciar qué pone en el resto de pancartas. También se puede constatar el esmero que puso la artista en la reproducción de algunos elementos que sirven para identificar a las personas participantes y, de paso, facilitar una comparación entre la fotografía y el dibujo.

---

<sup>124</sup> El comité político del Partido Comunista Francés condenó la «feroz represión», expresó la «protesta indignada de los trabajadores, de los intelectuales y de los jóvenes» y propuso una reunión de los grupos de izquierda. Por su parte, las grandes centrales obreras, a petición de Alain Geismar, se reunieron y acordaron convocar una huelga general, conjuntamente con la UNEF y el SNESup, para el lunes 13 de mayo (Badenes, 2006: 81).

<sup>125</sup> «Obreros y estudiantes, unidos venceremos».

Esto es mucho más fácil si se focaliza la atención en los personajes que aparecen en la primera fila, donde la autora se ha centrado en los rasgos más particulares de cada uno de ellos para reproducirlos tal cual en su dibujo.



*Figura 151. Fotografía de la manifestación del 13 de mayo de 1968*

En la penúltima escena de esta página se asiste a la llegada de esa manifestación a la Sorbona. En dicha universidad tuvo lugar una asamblea, realizada gracias a que ese mismo 13 de mayo el primer ministro francés había decidido reabrir la Sorbona, que volvería a ser nuevamente ocupada también ese mismo día. Si bien, esta viñeta contiene algo mucho más importante que esa mera representación de la ocupación de la Sorbona. Montse Clavé, en otro alarde de conocimiento del momento narrado, vuelve a deslizar silenciosamente un nuevo testimonio de aquel Mayo del 68, que a simple vista podría pasar inadvertido. Me estoy refiriendo a una especie de burbuja que flota sobre las cabezas de los congregados a la asamblea. Esto que simula ser una burbuja es en realidad la primera pintada revolucionaria aparecida durante la revuelta, que, bajo la forma de un bocadillo, aparece sobre una de las pinturas de la pared del Salón de Aparato de la escalera A de la Sorbona (Salon d'Apparat), como se ha podido saber a través de su cotejo con fotos de la época.

La frase que aparece dentro de ese bocadillo y que simula decir uno de los personajes de la pintura es: «L'Humanité ne sera heureuse que le jour où le dernier bureaucrate aura été pendu avec les tripes du dernier capitaliste». Que traducida vendría a ser: «La humanidad

solo será feliz el día en que el último burócrata haya sido colgado con las tripas del último capitalista».



Figura 152. Recorte de la página 2 de «París, 7 de mayo de 1968» de Montse Clavé



Figura 153. Pintada de René Viénet sobre uno de los cuadros del salón de Aparato de la Sorbona, 1968

Según Thomas Genty (1998), esta pintada podría haber sido obra de René Viénet, uno de los miembros de la Internacional Situacionista, grupo bastante dado a la intervención de creaciones artísticas ajenas y a retocar citas de figuras célebres. De hecho, en esta ocasión, se cuenta con ambas intervenciones. Por un lado, el *graffiti* sobre la pintura y, por el otro, la alteración de una frase de Voltaire. La oración de Voltaire en concreto es: «L’humanité ne sera heureuse que le jour où le dernier des tyrans aura été pendu avec les tripes du dernier prêtre»<sup>126</sup>, que, a su vez, estaba citando al sacerdote Meslier<sup>127</sup>. Esto, además de subrayar la habilidad de la artista combinando recuerdos, hechos y sucesos, hace patente la similitud existente entre la forma de creación y concepción del arte y de la creación artística de Clavé

<sup>126</sup> «La humanidad solo será feliz el día en que el último de los tiranos sea colgado con las tripas del último cura».

<sup>127</sup> Thomas Genty en su ensayo «Le dépassement de l’art dans la revolution» dentro del capítulo IV de *La critique situationniste ou la praxis du dépassement de l’art*, habla de esta modificación de la frase de Voltaire por Viénet y de las pintadas revolucionarias. «En la Sorbona, la primera noche de ocupación, se inauguró la práctica de la inscripción sobre la pared en forma de bocadillo, sobre uno de los frescos de la Universidad. Una expresión que se volvió famosa: «¡Camaradas! ¡La humanidad solo estará feliz el día en que el último de los burócratas haya sido colgado con las tripas del último capitalista!». Una cita que se podrá leer en diferentes lugares de la Sorbona durante el levantamiento.

con la que proponían y practicaban los miembros situacionistas. Sirva de ejemplo, su gusto por la apropiación de creaciones ajenas, la intervención de otras tantas y su posicionamiento sobre el uso del arte como parte fundamental de la revolución y del cambio histórico junto con lo subversivo de sus obras.

La última viñeta de esta segunda página de «París, 7 de mayo de 1968» alude en su cartucho al día 14 de mayo, fecha que dio inicio a una huelga general prolongable por parte de los obreros de distintas fábricas. A diferencia del tratamiento que venía otorgando la autora a los participantes de estas movilizaciones, en este caso, no los individualiza, ni se centra en los detalles que diferencian a unos de otros, ya que el objetivo buscado es otro: aludir de forma simbólica a los miles de obreros que, a partir de ese día, y en los sucesivos, iban a entrar en huelga indefinida a lo ancho y largo del país, desobedeciendo los consejos de los sindicatos.

La tercera página contendrá tanto las acciones llevadas a cabo por dirigentes de las centrales sindicales francesas, conocidas como los «Pactos de Grenelle», como los movimientos efectuados por el presidente De Gaulle.

Los acuerdos de Grenelle, negociados rápidamente el 25 de mayo entre la patronal, el Gobierno y los sindicatos, sirven para canalizar el descontento obrero y para transformar una huelga general política en un simple movimiento reivindicativo [...]. Las negociaciones del Gobierno con la CGT pintan bien y la patronal sabe mostrarse relativamente generosa cuando sus intereses vitales están amenazados (Anticapitalistas, s. f.: 16).

El presidente De Gaulle, desde que diera un discurso por radio el día 24 proponiendo un referéndum y autorizase la concentración del día 27, permaneció desaparecido. Pocos sabían dónde se encontraba. Ciertas informaciones señalaban que, tras la última manifestación que se había parado a escasos 800 metros del Elíseo, De Gaulle había decidido actuar teniendo conversaciones con el ejército.



Figura 154. Página 3 de «París, 7 de mayo de 1968» (Butifarra!, 1978) de Montse Clavé

Tras ese tiempo de ausencia, que el general dedicó a sus reuniones secretas en Alemania con miembros del ejército francés, De Gaulle reapareció el día 30 de mayo para recuperar las riendas del país. A partir de entonces, se esforzó en preparar las mentes galas para una plausible guerra civil. Para ello, realizó un llamamiento a sus simpatizantes consiguiendo que estos se organizaran en Comités en Defensa de la República. Esa petición del general vendría asimismo secundada por una importante parte de la ciudadanía francesa que saldría a las calles de París en una marcha el día 30 de mayo por los Campos Elíseos. Ese conglomerado de personas marchando en defensa de De Gaulle es lo que Clavé dibuja en la última viñeta de esta tercera página.

El cierre de esta página se produce con la reproducción de un cartel situado en el centro de ella<sup>128</sup>. (Eisner, 2002: 26). Clavé recurre a esta técnica para recordar el tratamiento que se dio a aquellos manifestantes detenidos en las revueltas que resultaron ser inmigrantes, puesto que el Gobierno y las fuerzas del orden aprovecharon la coyuntura social y política del Mayo francés para realizar deportaciones poco ortodoxas de aquellos extranjeros que detenían. A raíz de estas acciones, los talleres populares decidieron, ante esta sangrante irregularidad que se estaba produciendo con los inmigrantes, parte de ellos españoles, diseñar algunos carteles a este respecto<sup>129</sup>.



*Figura 155. Cartel en apoyo a los extranjeros detenidos en Mayo del 68, Ecole des Beaux-Arts Service de Presse'*

Llegados a este punto, tanto el movimiento estudiantil como el obrero comenzaban a decaer sin remedio alguno, sin embargo, durante un breve período de tiempo, lograron recuperar el aliento un poco más y así dar su canto de cisne el día 10 de junio. Para ese día, los huelguistas de la fábrica Renault-Flins, quienes intentaron impedir la vuelta al trabajo, llamaron a los estudiantes para conseguir su apoyo. Fueron en gran número y durante aquel día se sucedieron diversos enfrentamientos entre la policía y los estudiantes y trabajadores. Uno de los más significativos dejó una muerte, la de Guilles Tautin, que al intentar escapar

<sup>128</sup> Se trata de un recurso narrativo que utilizan los dibujantes cuando no quieren romper el ritmo de la narración con un suceso que, aunque importante, desarrollarlo conllevaría una serie de viñetas de las que no se dispone y que, además, podrían entorpecer el entendimiento del transcurrir de la historia.

<sup>129</sup> Estos carteles fueron diseñados en respuesta al incremento de deportaciones [...]. Al crecer el número de participantes extranjeros en las protestas y huelgas durante el mes de mayo, la presión y la amenaza de deportación también creció, haciendo registros policiales.



de la persecución policial y no encontrar más escapatoria que la de lanzarse al Sena, murió ahogado en él<sup>130</sup>.

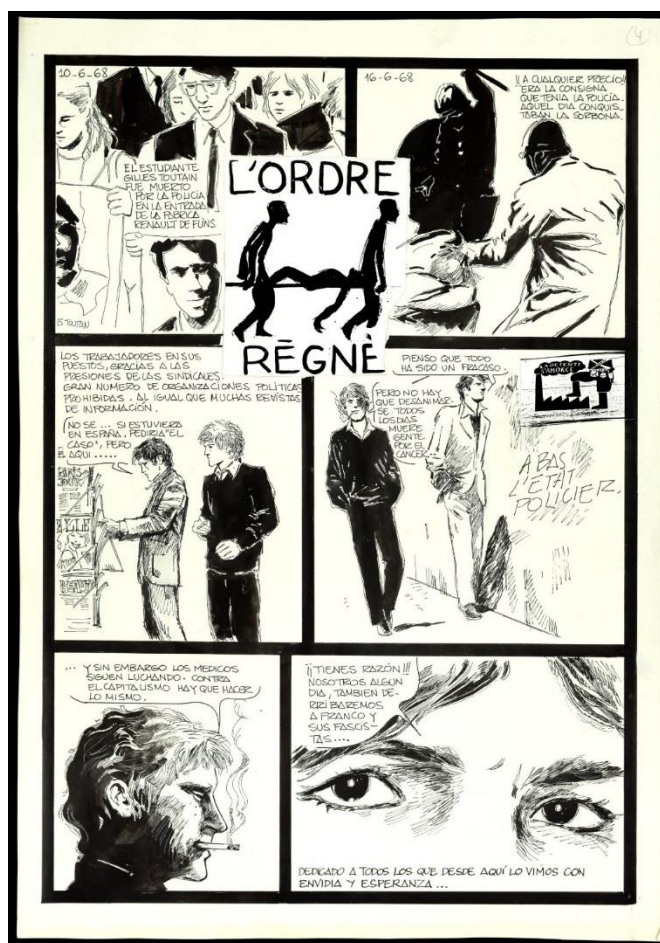


Figura 156. Página final de «París, 7 de mayo de 1968» (Butifarra!, 1968) de Montse Clavé

Esto marcará «la muerte simbólica del movimiento estudiantil. Esa noche se volverán a presenciar enfrentamientos y barricadas de los estudiantes después de una gran manifestación en honor a Gilles Tautin» (Anticapitalistas, s. f.: 19). Un pequeño fragmento de esa manifestación en honor a Tautin es lo que rescata Clavé para la viñeta que da inicio a esta última página de la historieta.

<sup>130</sup> «El 10 de junio un grupo de gendarmes móviles localiza a algunos jóvenes descansando en la ribera del Sena, en la punta de una isleta, cerca del puente que une Meulan con Les Mureaux. La carga es deliberadamente sorpresiva y bien planificada, y los jóvenes no tienen otra salida que tirarse al agua. Uno de ellos, Gilles Tautin, de 17 años, militante de la UJCML, se ahoga» (Astarian, 2008: 117).



*Figura 157. Fotografía de Bruno (Magnum) Barbey de la movilización llevada a cabo tras la muerte de Gilles Touthain*

Tras esta marcha se sucedieron los enfrentamientos y la revuelta renació en el Barrio Latino, pero todos y cada uno de ellos fueron sofocados por una contundente acción de la policía. El Gobierno había recuperado la confianza, la estabilidad, la fuerza y la autoridad, la cual no dudó en aplicar.

El final de la historieta estará protagonizado por nuestros narradores-testigo, quienes en esas últimas viñetas hacen balance de lo sucedido. Unas últimas viñetas que han trasladado al lector del sentimiento de entusiasmo y lucha visto en las tres páginas anteriores al de derrota, desilusión y frustración de esta última. El hecho que mejor resume la causa de ese declive en el sentir de la gente son los carteles que flotan por esta página que sirven para hacer alusión a la dura represión con la que el Estado francés y, por qué no, el español, dados los paralelismos atisbados a lo largo de la obra, estaba recuperando la autoridad y el equilibrio en el país.



*Figura 158. Cartel de La détente s'amorce de l'Atelier Populaire des Beaux-Arts, mayo 1968*

*Figura 159. Cartel de L'ordre regne, mayo 1968*

Solamente una pintada enlazaba ya con las movilizaciones y el sentimiento de entusiasmo y reivindicación anteriores al tiempo que pedía al lector no olvidar todo aquello contra lo que se había luchado. Esta pintada declaraba «A bas l'état policier»<sup>131</sup>, sin duda uno de los eslóganes más repetidos a lo largo de Mayo del 68<sup>132</sup>.

Se concluye el análisis de esta obra subrayando la asombrosa habilidad que, como dibujante, ha demostrado Montse Clavé a la hora de abordar un hecho histórico de gran calado como es este. Puesto que ha conseguido un completo resumen de unas pocas páginas donde se genera una crónica sencilla de entender, creada con dibujo y *collage* en blanco y negro, a través de la cual se realiza un viaje en forma de viñetas por los sucesos y hechos más significativos de la revuelta. Unas viñetas que, asimismo, le han servido como excusa para llevar a cabo distintos paralelismos con la situación de España en esos mismos años. De igual modo, ha dejado entrever una reflexión final de cómo ese levantamiento de la población estudiantil y obrera francesas afectó a nivel social, cultural y personal, tanto a aquellos españoles que vivían en Francia en el 68, ya fuera en el exilio o no, como en aquellos que lo vieron con envidia y esperanza desde nuestro país. Muchos de estos anhelaron que todo aquello tuviera una repercusión dentro de la dictadura de Franco, ya que en ese momento y, a pesar de cierto aperturismo de Estado, no se veía demasiado cercano el del fin de dicho Régimen. Todas y cada una de esas comparaciones son las que resumen el interés que pudo mover a Montse Clavé a ejecutar esta historia de la forma en la que lo hizo, más allá del simple hecho de tener que dibujarla para el homenaje que la revista *Butifarra!* quería realizar en el décimo aniversario del Mayo francés.

#### 8.2.3.16 «Te recuerdo Chile», *Butifarra!*, n.º 10, 1978

El número 10 de *Butifarra!* de esta segunda etapa estuvo dedicado a «Fascismo cotidiano» donde Montse Clavé intervino con una historieta titulada «Te recuerdo Chile» (1978) para la misma sección donde había sido publicada la anterior obra, «La historia popular». En ella narró otro acontecimiento histórico, el golpe de estado dado en Chile por

---

<sup>131</sup> «Abajo el estado policial».

<sup>132</sup> *A bas l'état policier* también dio nombre al título de una canción de Mayo del 68. Esta canción pertenece a Dominique Grange, «Cantante y compositora que se hizo famosa en los eventos de Mayo del 68, particularmente por su participación activa en el movimiento [...]». Comenzó a escribir textos polémicos y libertarios como *A bas l'état policier*» (Justine info com, 2009).

la armada, la fuerza aérea y el ejército chileno el 11 de septiembre de 1973, encabezado por Augusto Pinochet para derrocar al Gobierno democrático de Unión Popular, liderado por el político de orientación marxista Salvador Allende en 1970.



Figura 160. Página 1 de «Te recuerdo Chile», (Butifarra!, 1978) de Montse Clavé

En esta historieta Clavé emplea un sistema similar al utilizado en la historieta de Mayo del 68, ya que se sirve de dos personajes normales y corrientes para llevar a cabo la narración de un hecho histórico. En esta historieta, sin embargo, no existe el uso del *collage* para construir viñetas, tan solo le basta la pluma y el pincel para dar vida a este relato donde, como ya hiciera en «París, 7 de mayo de 1968», entremezcla el relato ficticio con los sucesos reales que tuvieron lugar, con las manifestaciones artísticas surgidas, con los gritos y proclamas y con las fotografías realizadas entonces, para inspirarse y crear escenas con mayor rigor histórico. Aunque en esta obra esa apariencia de cuaderno de bitácora o pseudodocumental se desvanece, pues no se colocan cartuchos con las fechas indicando el

paso de los días y haciendo una selección de los momentos más significativos del suceso. Tal vez se debe a que este hecho no lo vivió en persona, como sí sucedió con el Mayo francés y, solo se enteró de él por los medios de comunicación y de forma, probablemente, sesgada, al estar aún en dictadura España cuando esto tuvo lugar.

La historieta se inicia con una manifestación en apoyo a la Unión Popular y, por tanto, a Salvador Allende, previa a la celebración de los comicios de 1970. Esa imagen le sirve a Clavé para poner en antecedentes al lector, a quien sitúa en un tiempo y espacio concretos, adelantándole el suceso que va a presenciar en las próximas cuatro páginas. A continuación entran en juego dos personajes que, como en «París, 7 de mayo de 1968», tendrán la misión de ir narrando todo aquello que aconteció. En este caso, ya no se trata de dos figuras masculinas, sino de un hombre, Manuel, y una mujer, Carmen, que acompañan al lector durante todo el relato y que son una pareja que dará su apoyo incondicional al nuevo Gobierno, luchando hasta las últimas consecuencias por él.

Estos dos personajes se instalan al oeste de Santiago de Chile, en un barrio bastante deprimido en esos primeros años setenta, pero donde la gente luchaba por hacerlo evolucionar, como al resto del país. Esos lugares se denominaban barrios de lata<sup>133</sup>, porque las casas se construían a base de pilares de madera, cemento y planchas de latón, como representa muy bien las viviendas de Clavé de la tercera viñeta, donde el rayado de la pluma simula los rehundidos típicos de dichas placas metálicas. Sobre esas casas de chapa Clavé coloca en un bocadillo las estrofas de una canción. Como suele suceder con esta artista, esta canción no está elegida al azar, pues «es Chile un país tan largo, que todo puede pasar» son los versos de la cantata popular *Santa María de Iquique* de Luis Advis<sup>134</sup>, una obra reivindicativa que buscaba denunciar un hecho histórico que aconteció en 1907, la matanza de la escuela Santa María de Iquique y realizarles un homenaje a sus víctimas. Pero ¿cuál es su relación con la situación de Chile previa al golpe de estado? Una extremadamente

---

<sup>133</sup> Unos barrios que formaban conjunto con los de otras poblaciones de gran envergadura a las que llamaban Los Hundidos y Los Adobes, lugares poblados por grandes masas de trabajadores que comenzaron a ser demolidos hacia los años setenta para un mejor reacondicionamiento de las zonas, como señala Clavé.

<sup>134</sup> Luis Advis fue uno de los compositores más importantes de cantatas durante los años sesenta y setenta en Chile. Reconocido por aunar sus inquietudes políticas con la música y con la intención de generar obras reivindicativas y con conciencia identitaria-histórica, donde residió la innovación de su creación.

importante, pues se estrenó en 1970 en el Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena en agosto y se trata, como así señala Marisol García, de

«por encima de todo, un canto de unidad», vinculada al momento de su primera puesta en escena con la esperanza de cambio que ofrecía la nueva administración socialista. Paradójicamente, esa ilusión contenía también dentro suyo la alerta de muerte que poco después concretaría el Golpe Militar, como si «la verdad contenida en ella fue[se] capaz de integrarse a la contingencia, pero atravesándola hacia una historia futura», en palabras de Eduardo Carrasco (2013).

En las dos viñetas siguientes se resumen los avances que había vivido la ciudadanía desde la entrada en el Gobierno de Unión Popular, pues a los barrios deprimidos comenzaba a llegar la canalización de agua, la red eléctrica, se construían escuelas y estas poblaciones empezaban a tener otro semblante. No obstante, en la última viñeta de esta primera página Clavé ya lanza una advertencia al lector a través de ella. Coloca a dos personajes adheridos a algún cuerpo de seguridad estatal en la escena, increpando a los protagonistas y a otras figuras, a quienes dejan caer que disfruten del poco tiempo de paz que les queda. En esa misma escena se exclama la palabra «fascista», en alusión a la tendencia de esos personajes de uniforme y haciendo referencia al asunto que ese mes era tratado en la revista.

La segunda página pone al descubierto las alertas que a lo largo de la primera ha ido dejando caer la autora: se produce el golpe de estado y esto se marca en la primera viñeta con el bombardeo desaforado de la fuerza aérea chilena sobre la Casa de Gobierno (La Moneda), alrededor del mediodía del 11 de septiembre de 1973. Un ataque que se prolonga y continúa a la Casa Presidencial, la cual fue sitiada hasta su rendición. La Moneda tardó algo más en caer, pues Allende se mantuvo firme en su interior, mientras los militares le instaban a rendirse, momento ilustrado en esa segunda viñeta donde el edificio aparece envuelto por grandes humaredas y rodeado por soldados, mientras la voz de Allende sale del interior a través de un bocadillo.









*Figura 162. Fotografía de Pinochet haciendo el saludo militar*

*Figura 163. Fotografía de Augusto Pinochet por Chas Gerretsen, 1973*

Le sigue una viñeta menos asfixiante, más grande, donde tiene lugar dos escenas distintas. En ellas aparece la figura de Allende, al cual se identifica muy claramente por sus llamativas gafas de pasta negra. El retrato de Allende, en esta ocasión, se inspira en una de las últimas fotografías que se le realizaron al presidente. Se trata de una instantánea realizada, supuestamente<sup>136</sup>, por Orlando Lagos, entonces fotógrafo de La Moneda, cuando el presidente salía de esta con casco y fusil y rodeado por un grupo de amigos y militares armados, la cual fue publicada en *The New York Times*<sup>137</sup> días después del golpe, cuando este periódico compró los negativos.

<sup>136</sup> Supuestamente porque aún no está claro si fue el fotógrafo Lagos quien la llevó a cabo, pues la autoría todavía supone un misterio.

<sup>137</sup> Fotografía que en ese mismo año ganó el premio World Press a la mejor fotografía periodística del año 1973.



*Figura 164. Fotografía supuestamente de Orlando Lagos del presidente Allende saliendo de La Moneda, 1973*



*Figura 165. Fotografía de Allende en El Cañaveral. Podría haber servido de referencia a Clavé*

En esta viñeta, de doble escena, el presidente en sus bocadillos habla de la fuerza del pueblo chileno y de la importancia de seguir luchando para derrotar al fascismo, que podían simular las frases del último mensaje emitido por radio a la nación del presidente el mismo día del golpe a las 10:15, aunque si se lee dicho discurso, no se hallan en él. Por tanto, es una inspiración que sirve para aludir y resumir ese significativo momento. Esta viñeta se funde con la última de la página, en una prodigiosa metáfora de la muerte. Esto es, la viñeta final de esta página está construida con una gran verticalidad, situando en la zona superior de esta, de nuevo, al retrato impertérrito de Pinochet, esta vez con gorra militar, informando a un embajador que, probablemente fuera de Estados Unidos<sup>138</sup>, pues este país ayudó a fraguar y realizar el golpe de estado, de que todo había salido según lo previsto y de que Allende estaba muerto<sup>139</sup>. Los bocadillos de esa conversación y los cartuchos de texto junto a las figuras van guiando la mirada del espectador por la lectura de esta viñeta hasta la parte inferior de esta,

<sup>138</sup> Como apunta Clavé en uno de los cartuchos de texto que flota en la misma viñeta.

<sup>139</sup> Clavé no habla aquí de suicidio porque en aquel momento las versiones de la muerte del presidente Allende eran confusas, dispares y múltiples. Hoy día, tras un nuevo peritaje en 2011, se ha confirmado que se suicidó en aquel aciago día, de un solo tiro y para evitar cualquier tipo de humillación o sufrimiento posterior cuando fuera capturado (RTVE.es/EFE, 2011).

que se va fundiendo en una masa compacta y negra, en la cual penetra el cañón del fusil y la mano de Allende. En esa misma escena donde había sido certificada su muerte es hacia la que apunta el presidente en su última intervención. Una representación que coincide, si se obvia el casco, con otra fotografía donde Allende se encuentra empuñando un fusil, el AKMS<sup>140</sup> que le regaló Fidel Castro, con el cual combatió durante horas en La Moneda ese 11 de septiembre de 1973.



Figura 166. Página 3 de «Te recuerdo Chile» (Butifarra!, 1978) de Montse Clavé

En la siguiente página Clavé regresa a los protagonistas de la historia mediante quienes relata cómo intentaron resistir a las embestidas de los insurgentes aquella parte de la población que apoyaba a Allende. El rostro de Carmen en primer plano, y en una doble

<sup>140</sup> Comúnmente se ha esparcido el error de que el fusil que Fidel Castro regaló a Salvador Allende fue un AK47, pero Hermés H. Benítez, tras estudiarlo, ha certificado que, en realidad, se trata de un AKMS, un arma distinta (Benítez, 2015).

secuencia dentro de una viñeta corrida de la última página, muestra las señales de la tortura, con un aparatoso golpe en la sien del que brota espesa la sangre. Le sigue la escena de su fallecimiento a causa del castigo al cual la habían sometido los soldados, sin obtener la reacción deseada: no traicionó a los suyos. Le suceden viñetas donde las siluetas oscuras de los soldados, los cuales habían sido creados siguiendo la misma técnica empleada para los CRS franceses de la historieta anterior: masas negras sobre las que se colocan los brillos blancos de los cascos. Personajes sin rostro, con los cascos calados hasta los ojos, sin individualizar, simbolizan la violencia extrema, quienes deambulan por las escenas transportando el cuerpo inerte de Carmen en una sábana, mientras se lamentan de no haber logrado extraerle ningún tipo de información. Finalmente, arrojan el cuerpo sin vida de la protagonista en mitad de una calzada para, como bien dice el bocadillo de la escena, que sirva como advertencia para el resto. La viñeta que cierra la historieta es impactante, desoladora y bella a la vez: el cuerpo muerto de Carmen se ve desde un ángulo picado que muestra cómo la sangre ha seguido brotando de su cabeza hasta formar un charco bajo ella y su pelo enmarañado. En la parte superior, una pintada con la soflama: «Chile vencerá» consagra sobre un muro la imagen.



Figura 167. Página final de «Te recuerdo Chile», (Butifarra!, 1978) de Montse Clavé

Desde el punto de vista del grafismo, Clavé vuelve a recurrir al más puro trazo realista, pues incluso los rostros de personas inventadas, como los de los protagonistas, parecen haber sido sacados de personas reales. Ese trazo realista, como sucedía en la historia del Mayo francés, se conjuga a la perfección con las masas blancas y negras que aplica de modo narrativo sobre las escenas y los personajes. Sumiendo a los individuos radicales e insurgentes en manchas oscuras, sobre todo si se trataba de militares, a los que buscaba despersonalizar y convertir en masas de tortura sin rostro y sentimientos; o para generar contraste con los espacios claros, para evitar confusión, aparte de para los densos cabellos. Por el contrario, una vez más, el blanco queda reservado a los personajes y espacios donde se lucha por un ideal más encomiable y por la libertad, de ahí que en los primeros compases de la historieta predomine el blanco, pues se vivía un tiempo próspero de libertad, de mejora, de progreso, donde los personajes luchaban por mejorar todo cuanto les rodeaba, mientras que, conforme se acercan a sucesos violentos, falta de libertad o intromisión de militares van aumentando las masas negras en personajes y fondos. Una técnica óptimamente aplicada por la artista para lograr, además de una gran narratividad visual en las escenas, un ambiente de tensión e inquietud que trasciende el papel.

De nuevo, Montse Clavé contribuía a la revista con otro homenaje a aquellos que lucharon por cambiar su mundo y fueron condenados por ello.



### 8.2.3.17 «Sta. M.<sup>a</sup> De Gallecs S.A.», Butifarra!, n.º 12, 1978

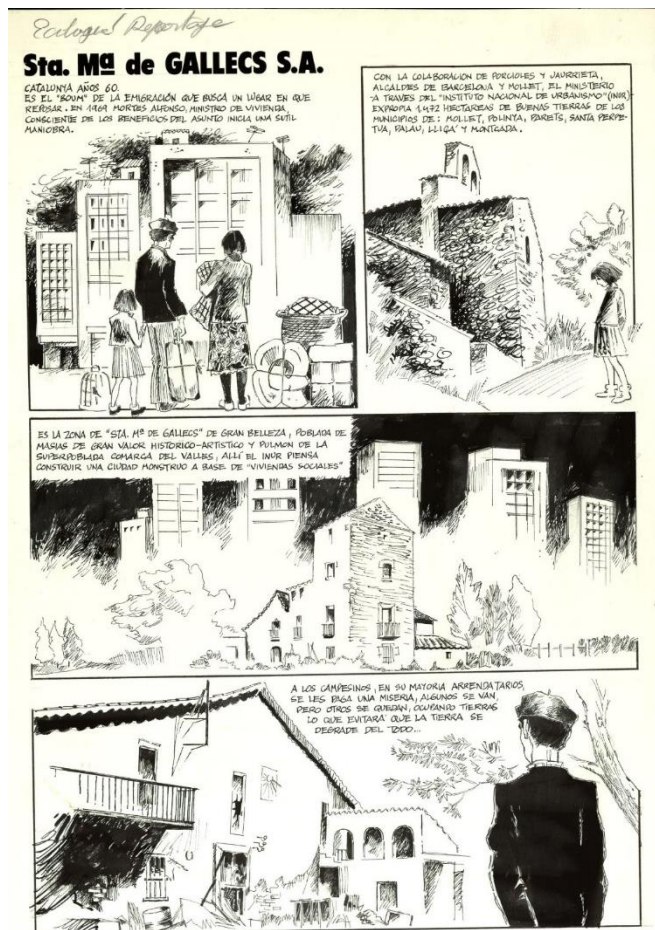


Figura 168. Página 1 de «Sta. M.<sup>a</sup> de Gallecs S.A.» (Butifarra!, 1978) de Montse Clavé

La última contribución de Clavé a la revista *Butifarra!* llegó en el número 12 con «Sta. M.<sup>a</sup>. De Gallecs S.A», 1978, una historieta, tipo reportaje, donde aborda la especulación urbanística nacida ya en el franquismo y las consecuencias que supuso esta en materia de ecología.

Esta historieta está concebida para ser pedagógica e informativa, por ello, el protagonista en esta ocasión será el texto, mientras que la imagen funcionará como elemento de apoyo visibilizando la situación que este narre. De hecho, es una historieta prácticamente muda, salvo en la página final, pues lo importante es el mensaje y, con él, lograr la movilización del lector.

La historieta aborda la problemática de la especulación urbanística que se inició en Cataluña en los años cuarenta, cuando se produjo el mayor éxodo rural visto en España y de las maniobras políticas en que este desembocó para beneficio de unos pocos. En el caso catalán, esa especulación comenzó por la expropiación de grandes y buenos terrenos a los municipios de Mollet, Polinya, Parets, Santa Perpetua, Palau, Lligà y Montcada, para construir en el Gallecs, una zona de gran valor histórico-artístico por las masías allí existentes y pulmón verde de toda la, ya muy poblada, comarca. Un espacio donde se quería construir una mole de viviendas, supuestamente, sociales, para destinarla a ese éxodo. No obstante, quienes ya vivían allí fueron pagados con cantidades irrisorias por sus hogares y se marcharon, menos algunos, los menos, que prefirieron quedarse. Comienza así la degradación de un territorio imprescindible para la salubridad de la zona.

Esa introducción a la coyuntura que va a exponer Clavé se ilustra, pues esta concepción de la historia está más cerca de un reportaje fotográfico que de un tebeo al uso, mediante cuatro viñetas donde Montse Clavé se recrea en la construcción de los fondos, para intentar transmitir la riqueza y la impronta de un lugar que iba a ser deteriorado a manos de la especulación. Los personajes solo aparecen en ellas para aludir a los habitantes que, prácticamente, son expulsados de sus zonas. También se reserva una de esas foto-viñetas, podemos denominarlas, a la muestra del éxodo, con una familia típica campesina que llega a la gran ciudad con sus pocos enseres bajo el brazo en busca de una ilusión de prosperidad. Una familia que irá apareciendo, junta o disgregada, por las distintas foto-viñetas para crear un nexo entre todas ellas y generar la sensación de seguir ante un tebeo.





Figura 169. Página 2 de «Sta. M<sup>a</sup>. de Gallecs S.A.» (Butifarra!, 1978) de Montse Clavé

En la segunda página se llega a la década de los setenta, el reportaje se había iniciado en los cuarenta. El asunto de Gallecs lejos de mejorar, para esas fechas, empeora y surgen las primeras protestas y manifestaciones contra la creación de ciudades en ese territorio.

Las supuestas viviendas sociales dejan de ser rentables por la caída del éxodo rural, así pues, la empresa se reconvierte y al dejar pasar la autovía B-30 por aquellos lares se embolsa varios millones. Eso trae consigo una nueva estrategia y plan urbanístico para los terrenos expropiados: levantamiento de una ciudad residencial. Proyecto que se da los arquitectos Ricardo Bofill y Luis de Cantallops, quienes llevarán a cabo una propuesta «de reconsideración del ACTUR de Gallecs. [...] De la macrociudad pasan a la proyección de una ciudad mixta con puntos de conexión con Mollet y Santa Perpetua, y con zonas verdes. Este segundo proyecto, sin embargo, tampoco prosperó» (Díaz, García, y Teixidor, 2000).



*Figura 170. Fotografías de la manifestación del 9 de abril de 1978 en defensa de Gallecs*

Entretanto, comenzaron las movilizaciones ciudadanas de los vecinos de Mollet, quienes en 1977 crearon la «Comisión en defensa de Gallecs» para salvaguardar el destino de su pulmón verde. Movilizaciones que desembocaron en una campaña de sensibilización sobre la repercusión medioambiental que supondrían esos proyectos urbanísticos que duró todo ese año. Campaña que, como informa en el cartucho de texto Clavé, se prolongó hasta abril de 1978, cuando culmina en una abundante manifestación el 9 de abril de ese año, que tuvo una curiosa manera de llevarse a la práctica, pues todos los participantes la realizaron subidos en bicicletas, como demuestran algunas fotografías de la época y cómo representa Clavé en su viñeta final de esta segunda página, en las cuales con probabilidad se habría inspirado, pues era una acción cuanto menos curiosa y tremendamente vinculada a la salvaguarda del medioambiente.

En esta página las viñetas siguen cumpliendo la función de testimonio gráfico sobre el que se sustenta la narración del reportaje. En ellas la autora nos muestra retazos de esos años setenta y de las consecuencias del proyecto de los Gallecs, tales como pintadas de protesta sobre los muros, la familia campesina «protagonista» contemplando con rostros de enfado y desolación la oscura e imponente B-30, que ahora tenían bajo sus pies, los retratos de los arquitectos a quienes se les dio el proyecto en el 77 y las movilizaciones vecinales, donde vuelve a aparecer esta familia asistiendo a una de esas reuniones en defensa de Gallecs.



Figura 171. Página final de «Sta. Mª de Gallecs S.A.», (Butifarra!, 1978) de Montse Clavé

La última página se concentra en la actualidad de 1978 y en cómo afectó al asunto la entrada de la democracia y las continuas protestas vecinales. En principio, el plan urbanístico cambió de nuevo, desechando la idea de crear una mole de viviendas en Santa María de Gallecs y, en su lugar, forzar al crecimiento de la ciudad vecina para que esta fuera la que se expandiera y acabase conquistando esos territorios. Proyecto que volvió a topar con los levantamientos vecinales, quienes, agrupados bajo la «Comisión de defensa de Gallecs» impusieron a la construcción unos mínimos a los que debía atenerse.

La obra concluía con un gran texto final donde se exponía el punto «actual» en que se encontraba el asunto de Gallecs y sus mil y un proyectos en 1978: en las negociaciones entre la «Comisión en defensa de Gallecs» y la Generalitat, para llegar a un acuerdo urbanístico para la zona que beneficiara a todos, pero que, sobre todo, no dañara al medioambiente ni al pulmón verde de todas aquellas pobladas zonas. Es decir, la viñeta

terminaba, pero no así la coyuntura que en ella se trataba. Una coyuntura que, todavía hoy, sigue dando «coletazos»<sup>141</sup>.

En estas últimas cuatro viñetas se representan las ilusiones de unos y otros, aparte del asunto que queda en suspenso a merced de futuras negociaciones. Por un lado, se inicia la página con una viñeta donde aparece un político de la recién estrenada democracia que, aparentemente, está más sensibilizado con la ecología y el medioambiente que sus predecesores. Tras esta, aparecen dos viñetas más donde surgen los primeros planos de la madre y el padre de la familia rural con los sueños que tienen para Gallecs. Todo ello se cierra con una gran viñeta final donde se representa un edificio administrativo, que es el de la Generalitat de Barcelona, en cuya plaza se han congregado una gran multitud de vecinos de la «Comisión de defensa de Gallecs» para negociar con los políticos. Al final de esa muchedumbre, en primer plano para el lector, vuelve a surgir la familia rural con cara de hastío ante la prolongación *sine die* del problema.

Esta historieta de Clavé nos presenta otra forma de enfocar sus obras, distinta a todo lo que se ha analizado hasta el momento, pues, aquí la intención no es tanto la de lograr un pseudodocumental, como un reportaje informativo gráfico, similar a muchos de los que se pueden encontrar en las revistas de miscelánea. Objetivo que logra, ya que la apariencia es muy semejante por el rictus fotográfico que desprenden las viñetas. Tan solo el trazo, el cual, por cierto, es totalmente realista, como no podía ser de otro modo en esta ocasión, y por la presencia de los personajes de la familia, que aportan ese elemento narrativo de conexión entre imágenes, dan vida a las foto-viñetas y, solo, de vez en cuando, se comportan como personajes de historietas, con sus globos de pensamiento, y no como retratos inmóviles captados por una cámara fotográfica.

En esta historieta se aplican de forma bastante equilibrada las masas oscuras y claras, tratando de no sobrecargar ninguna de las escenas de tinta negra, ni tampoco de crear páginas conquistadas por el vacío del blanco. Se busca crear escenas reconocibles, claras y sencillas de leer con tan solo dar un vistazo, pero que, a la vez, si se repara en ellas, se puedan ver

---

<sup>141</sup> En 2015 miles de personas tuvieron que salir a la calle, de nuevo, en relación con este asunto, porque se estaba proyectando la construcción de un centro logístico en el espacio natural del Gallecs (Vallés, 2015).

bastantes detalles en sus composiciones, los cuales, no son imprescindibles para la comprensión del texto o la escena, pero son agradables para la recreación de la vista del lector.

#### 8.2.3.18 «Una página propia», *Cul de Sac*, 1982

«Con Sta. M.<sup>a</sup> de Gallecs S.A.» se terminan las colaboraciones con *Butifarra!* y comienzan las de *Cul de Sac* en 1982 con la serie «Una página propia». Esto no supuso un adiós definitivo a *Butifarra!*, pues miembros del colectivo formaron Saco Roto, quien editaría a partir de 1982 *Cul de Sac* en catalán y con un formato de periódico. Esta revista se caracterizaba por ofrecer «una visión poco cómoda, muy crítica, de la realidad catalana del momento, complementada con historietas de géneros como la aventura o el policíaco» (Guiral, 2011: 202).

En esta serie que crea Clavé para *Cul de Sac*, hará con el título elegido una especie de homenaje a Virginia Woolf y, en concreto, a su libro *Una habitación propia*, donde la escritora afirmaba que toda mujer debía tener una habitación propia para dejar emanar su mente y poder escribir en libertad, puesto que solo «cuando las mujeres están solas y no las ilumina la luz caprichosa y colorada del otro sexo» (Wolf, 2015: 116), es cuando pueden de verdad escribir con eficacia y libertad.

Teniendo ese referente, Clavé utiliza su serie, esa página propia dentro de *Cul de Sac*, para exponer cuestiones que atañían a las mujeres en su vida diaria, muchas de las cuales llegaban a agobiarlas o frustrarlas y, otras veces, para mostrar el peso y las consecuencias que tenían sobre estas los roles de género. Una serie que, como resume Vila, se centró en narrar

Las historias [que] dan voz a la cotidianidad femenina: al alto precio de la doble jornada y al indisoluble lazo de las funciones femeninas con la invisibilidad y las mujeres frente al paternalismo ciego de la mirada masculina. Por otra parte, la contradicción que se da en la eterna lucha con el propio cuerpo, abducido por el estereotipo, se refleja en la dependencia de la mirada ajena que construye el femenino para ser expuesto y, por tanto, juzgado (Vila, 2017: 309).





Figura 172. Pàgina de «Una página propia» (n.º1, Cul de sac, 1982) de Montse Clavé

En su primer episodio Montse Clavé se centró en dar voz a través de un personaje femenino a la lucha constante que mantienen las mujeres con su cuerpo y su aspecto físico a lo largo de la vida. En ella, una mujer se pellizca los michelines de su barriga sintiéndose profundamente gorda, hecho que sucede en una habitación decorada por un cuadro de Modigliani, donde aparece una esbelta mujer delgada que parece observar a la protagonista.

A simple vista parece que Clavé expusiera aquí el recorrido de una mujer que, en un principio, no se aceptaba y que, al final, consigue reconciliarse consigo misma. Y, en esencia, así es, pero va más allá, e introduce la cita con el hombre, haciendo alusión al hecho de que gran parte de la aceptación de nosotras mismas pasa por la aprobación y las preferencias de los hombres. Con ello, a pesar de subrayar la importancia de querernos, seamos como seamos, busca hacer reflexionar y concienciar a las mujeres de que no deberían necesitar la

aprobación de nadie, ni atenerse a los gustos de nadie, menos a los de los hombres, para aceptarse en su totalidad.



Figura 173. Página de «Una página propia» (n.º3, Cul de Sac, 1982) de Montse Clavé

Después de este episodio vinieron muchos más, lo que hace pensar en la buena acogida de la serie por parte de los lectores. Entre esos otros episodios se halla uno, el del número 3 de la revista, que le sirve a Montse Clavé para desmontar mitos y romper roles de género. El episodio en concreto transcurre en la terraza de una cafetería llamada Zúrich, donde se halla sentada una anciana, y donde, al poco, llega otro anciano y le pide permiso para sentarse con ella, a lo que esta accede. El resto de las viñetas muestran al hombre quejándose del ambiente, de la promiscuidad de los jóvenes, de la pérdida del romanticismo y del cortejo. Durante ese monólogo la anciana se ha mantenido en silencio, hasta que, cansada de su perorata, le interrumpe y en la última viñeta, rompiéndole los esquemas, le pregunta: «Sí, sí, pero... ¿dónde vamos? ¿a su casa o a la mía?». De esta forma Clavé consigue



dos cosas: introducir en el cómic a la mujer anciana, que había sido un personaje completamente denostado en el tebeo y, por otra, romper el tópico del desinterés de las mujeres en el sexo una vez llegaba la menopausia.



Figura 174. Página de «Una página propia», (n.º 5, Cul de Sac, 1982) de Montse Clavé

Otro de los episodios más impactantes de esta serie es el presentado en el número 5 de la revista, puesto que se aborda el acoso sexual callejero en los medios de transporte. En ella, tomando como protagonista a una joven punki, relata el trayecto que ella vive a bordo del autobús, donde un hombre la manosea aprovechando el movimiento de vehículo. Con esta historieta muestra dos realidades de tremenda actualidad, por desgracia, el acoso sexual que sufren las mujeres en los medios de transporte, donde este pasa muy desapercibido por la aglomeración de gente en un pequeño espacio y por el traqueo de estos que pueden servir de excusa para tocamientos no consentidos; y, la otra realidad es la habitual pasividad que existía en la sociedad, y también en el Estado, cuando algo así sucedía. Lo que dejaba, y

todavía hoy deja, en un plano de desprotección a las mujeres ante los agresores en los espacios públicos.

El resto de episodios se mueven en esta cotidianidad femenina, la cual utiliza para hablar de los tratamientos de belleza extremos a los que se someten las mujeres para alcanzar el ideal de belleza aceptado, ridiculiza la publicidad dirigida a las mujeres, sobre todo, aquella relacionada con la menstruación, incluye la voz de mujeres maduras y de la tercera edad, quienes habían sido invisibilizadas y ridiculizadas en el tebeo; y crea muchas otras poniendo en evidencia a las propias mujeres, cuando en lugar de practicar la sororidad entre ellas, se dedican a criticarse, hacerse de menos las unas a las otras y a ser hipócritas en sus comentarios.

El grafismo de esta serie no muestra nada nuevo con respecto a lo visto en las historietas anteriores; sigue siendo bastante realista y con predominio de esas manchas de tinta negra contrastando con las zonas blancas. Bien es cierto que quizá se recrea algo más en la construcción de los espacios y los fondos, creando más detalles en ellos y no siendo tan constantes, en este caso, los fondos blancos apenas abocetados. «Una página propia» se puede decir que los escenarios que conforman cada una de las escenas están más elaborados.

El tratamiento de los asuntos se vuelve a hacer desde un tono humorístico y sarcástico, muy propio de Clavé, salvo en aquellos temas que considera más sensibles y dolorosos para la mujer, que contrastan con aquellos más livianos y jocosos.

#### **8.2.3.19 «Semáforos verdes», *El Víbora*, n.º 50, 1983**

La producción de Clavé también acabó siendo publicada en una de las revistas *underground* más significativas de la época: *El Víbora*. En ella apareció en 1983 en el número 50 con «Semáforos verdes», donde colaboró con una de las pocas dibujantes que en aquellos momentos trabajaba en la redacción: Pilar Herrero, que se ocupó del guion de la historieta. Según relataba Clavé en la entrevista, esta obra fue el resultado de una noche de fiesta en la que ambas decidieron dar lugar a una historieta que contase una historia vivida por Clavé. Así que, en parte, esta historieta estaría basada en hechos reales. Probablemente sea de las obras más eróticas realizadas dentro de su producción, ya que no es un tema que aborde,

normalmente, de manera tan explícita. Puede tener mucho que ver en este enfoque más sexual la participación de Pilar Herrero, en quien sí se contempla una producción más proclive a tratar esta temática y aplicar este enfoque en sus obras.

La historieta cuenta la historia de una chica que mientras espera a una amiga en el bar-café Zúrich de Barcelona, conoce a un hombre con quien, ante el plantón dado por su amiga, decide pasar la noche.



Figura 175. Página 1 de «Semáforos verdes» (n.º 50, El Víbora, 1983) de Montse Clavé y Pilar Herrero

Una historieta de las más livianas y despreocupadas de Clavé, la cual apenas tiene diálogos, y los cartuchos de texto han sido sustituidos por la letra modificada por Pilar Herrero de Concha Piquer *Ojos verdes*. Una modificación que vino exigida por problemas con el *copyright*, que solucionaron convirtiendo esos «ojos verdes» en «semáforos verdes»,

para esquivar los derechos. Esa letra recorre todas las páginas a modo de filigrana corrida, como sucedía en «Perfidia».



Figura 176. Páginas 2 y 3 de «Semáforos verdes», (n.º 50, El Víbora, 1983) de Montse Clavé y Pilar Herrero

En esta ocasión, hay cierta recuperación del grafismo aplicado al tebeo femenino, pues, especialmente, la confección de los rostros recuerda a aquellos del tipo romántico-sentimental en unos vistosos bucles de pelo y en los ojos. Se percibe, especialmente, en algunos personajes que sirven para rellenar escenas como si se tratara de figurantes, donde es más evidente ese lenguaje de tebeo romántico, con melenas ensortijadas y rostros similares a los de las muñecas maquilladas. Si bien, el grafismo predominante sigue siendo el realista. En esta ocasión, se nota una gran profusión en los detalles, tanto en los personajes como, sobre todo, en los fondos, que son más recargados que nunca. Se recrea en los decorados, en los estampados de las telas, en las filigranas del papel pintado y de los azulejos. El decorativismo, con cierta influencia del modernismo, es palpable en esta historieta, donde un trazo grueso, que ya prácticamente no se entrecorta, se modula para crear redondeces y sinuosidades. Las masas oscuras han sido desplazadas en favor de unos fondos excelsamente trabajados y llenos de ornamentos y adornos. Poco queda aquí de aquellos fondos apenas abocetados con personajes que parecían surgir de los rayados. Esta historieta se haya en el lado opuesto, tal vez porque el tema se lo permite, al ser más ligero puede permitirse recrearse



en la decoración y en el ornato, ya que el lector no va a perderse nada importante del relato al mirarlo. Mientras que, en historietas más comprometidas, lo importante era la transmisión de un mensaje y el intento porque el lector no perdiera ni un ápice de él, circunstancia llevaba crear escenas de trazo más rápido, abocetado y libre de decoración, pues la profusión de este podría ir en detrimento de la comprensión del mensaje. Estos dos tipos de soluciones gráficas demuestran que el uso de un estilo u otro no está determinado por el azar o es arbitrario, sino que la artista escoge uno u otro en función de la trascendencia del mensaje al cual se supedita.

#### 8.2.3.20 «Las amigas», El hogar y la moda, 1985



Figura 177. Página de «Las amigas» (n.º 2008, El Hogar y la moda, 1985) de Montse Clavé

Después de esa excepcional participación dentro de *El Víbora*, Montse Clavé empezó a colaborar con la revista femenina *El hogar y la moda* hacia 1985 con la serie «Las amigas», basada en la vida de las mujeres, sus preocupaciones y su vida cotidiana. En comparación con lo analizado hasta el momento, las historietas que componen esta serie ya no van a tener un componente tan reivindicativo como el visto en sus colaboraciones con, por ejemplo,

*Butifarra!*, pues los temas estarán relacionados con la cotidianidad femenina y, por tanto, serán más livianos y con un menor afán de denuncia en ellos, quizá porque el tipo de revista era radicalmente opuesta y, entonces, a Clavé no le quedó otra más que amoldarse, aunque como se verá, intentando seguir siendo fiel a sus preocupaciones e intereses para no traicionarse en demasía a sí misma.



Figura 178. Páginas de «Las amigas» (n.º 2022 y n.º 2018, El hogar y la moda, 1985) de Montse Clavé

El estilo retorna, en cierto modo, al del género del tebeo romántico, aunque busca mostrar la moda de la época de forma real, puesto que tanto los peinados como las vestimentas, los accesorios y los estampados coinciden totalmente con aquellos que se llevaban en los ochenta, así pues, sigue quedando patente cierta actualidad en sus escenas. Lejos quedan ya, como se ha ido constatando, los fondos vacíos y los personajes apenas abocetados. Ahora predomina un lenguaje de cómic más tradicional en su modo de construcción de las escenas, pues no falta detalle en ellas, todo se llena de muebles, ornatos y decoración. Cada viñeta parece una captura de la realidad, donde la mirada del lector puede recrearse e ir saltando de detalle en detalle, sin que eso vaya en perjuicio del mensaje. Se

puede decir, que el estilo de Clavé ha ido virando hacia un tipo más cercano a la llamada «línea clara».



Figura 179. Página de «Las amigas» (n.º 1996, El hogar y la moda, 1985) de Montse Clavé

El mensaje era más banal, bien es cierto, pero veraz, corriente y que, seguramente, se parecía a las conversaciones diarias que mantenían las lectoras de estas revistas con sus amistades, por tanto, Clavé siguió logrando con sus obras uno de sus objetivos: que las mujeres se sintieran identificadas en sus creaciones. De hecho y, a pesar del uso de ese lenguaje más «femenino» o de «línea clara», Clavé va más allá de él con algunos elementos de la representación: aquí son representados todos los tipos de cuerpos, desde los más flacos hasta los más voluminosos, a lo que se unía la edad de las protagonistas, pues las protagonistas eran todas mujeres más maduras que las que solían predominar en el cómic habitualmente.



Quizá los temas fueron más banales, pero siguieron moviéndose en la escena de la situación de la mujer en el mundo y de poner en evidencia los roles de género. Cambiaba, especialmente, el tono, que pasaba de ser de denuncia y protesta, a uno más sarcástico, humorístico, que no buscaba tanto la confrontación. Si bien es cierto, las obras de Clavé siempre han mantenido cierto carácter irónico, así pues, lo que se difumina es ese talante más vindicativo en estas, se encuentra ahora más velado, pero que si se leen con atención los diálogos, en algunos de ellos se vislumbra la intención oculta por seguir haciendo que las mujeres reflexionen y por mostrar hábitos que, a todas luces, necesitan de una revisión y actualización para no seguir cometiendo *ad infinitum* los mismos errores de las generaciones precedentes. De este modo, se recrea de forma bastante continua en las historietas de esta serie en tratar lo contradictorios que somos los seres humanos, que tan pronto pensamos una cosa como la contraria, lo que recuerda a los personajes que salían emanando discursos en la serie de «La educación de Palmira» de Núria Pompeia, a través de los cuales los personajes se descubrían como seres completamente incoherentes, así como, las falsas ilusiones que nos creamos antes de que las cosas sucedan, solo porque tenemos tendencia a idealizar las situaciones, los hechos y a las personas.

#### **8.2.3.21 «Bety de Bup», Más Madera!, 1986**

En 1986 se sumó a *Más Madera!*, una revista que editaba Saco Roto, los mismos de *Cul de Sac*, y que era, sobre todo, una publicación sarcástica que duró dieciséis números. Se diferenciaba de *Cul de Sac*, principalmente, en que no era un proyecto propio del colectivo, sino que se trataba de un encargo de Bruguera y en que estaba en castellano. Todos sus números, como sucedía en *Butifarra!*, llevaron un subtítulo que indicaba el tema a abordar en ese ejemplar.

El número 1: juventud, divino tesoro!; el número 2: es duro ser postmoderno; el número 3: el rollo del culturismo; el número 4: ¿Pasa con la informática?; el número 5: las amotos; el número 6: los bares modernos; el número 7: plástico y ketchup; el número 8: tribus urbanas; el número 9: la depre; el número 10: 2 taledos y al concierto; el número 11: ¿qué hay de nuevo, viejos?; el número 12: el rollo del insti; el número 13: ¿el campo? Ecs!; el número 14: el siesgo; el número 15: el rollo del papel rosa; y el número 16: el comecocos.



los dramas que viven los adolescentes, la falta de comunicación entre padres e hijos, y, al mismo tiempo, el apoyo fundamental que estos representan aunque no quieran reconocerlo. Todos estos, y muchos otros, son los distintos temas que desfilan por los episodios de una serie donde Bety, la protagonista, una adolescente burlona, descarada, cizañera, socarrona e ingeniosa va dándoles vida.

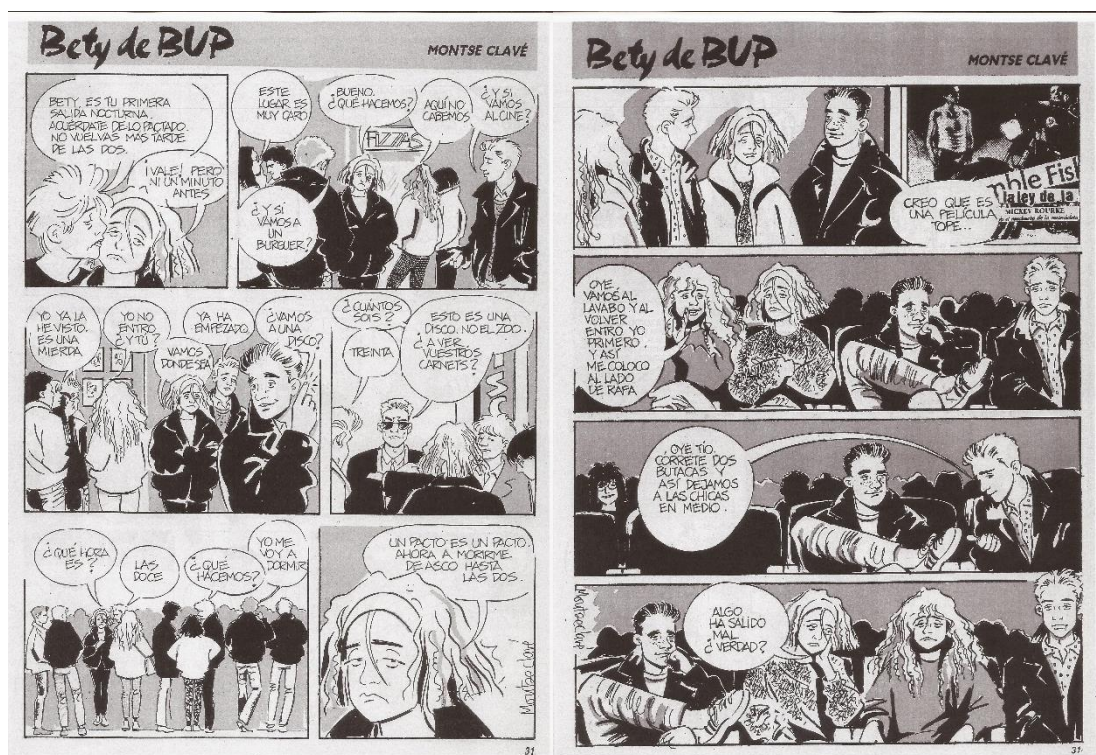


Figura 181. Episodios de «Bety de Bup» (n.º 4 y n.º 8, Más Madera!, 1986) de Montse Clavé

Se nota, teniendo en cuenta que Clavé se interna en el mundo adolescente, que ha tenido muy en cuenta cómo se hablaba en ese momento y dentro de ese grupo, puesto que los diálogos de los bocadillos son tremendamente coloquiales, introduciendo en ellos palabras propias de la jerga adolescente de entonces, lo que le da un aspecto muy actual y moderno a la historieta, aspecto que incluye a la concepción de las escenas y al dibujo de estas, que están más relajados, y son más vibrantes y distendidos, no hay gran tensión en ellos, lo que hace que el trazo de Clavé se relaje adoptando un estilo curvilíneo y redondeado en los personajes. La preocupación por la construcción de los espacios y su localización aquí en algunos momentos se desvanece, y los fondos son sustituidos por fondos planos apenas



abocetados constituyendo algunos elementos que sirven para dar una idea de la ubicación donde se hallan los personajes.



Figura 182. Episodio de «Bety de Bup», (n.º11, Más Madera!, 1986) de Montse Clavé

Un lenguaje gráfico que conecta de forma extraordinaria con el asunto a tratar y con la línea gráfica de la revista donde se publica. Si bien es cierto que son palpables las reminiscencias del estilo del tebeo romántico, aquí el trazo realista y cierta influencia del estilo *underground*, ya más cercano al postmoderno de los ochenta, es igual de palpable en su aspecto visual.

#### 8.2.3.22 «Bailén 30», *Dunia*, años 80

La última colaboración de Clavé en el mundo de las publicaciones periódicas fue con la revista *Dunia* y la serie «Bailén 30» en los ochenta. De nuevo se trataba de una revista femenina, así que su enfoque más reivindicativo volvió a estar más contenido. En esta

oportunidad, creó pequeños episodios donde se colocaba la acción en un bloque de pisos, de ahí el nombre de la serie, donde se abordaban los distintos problemas generacionales vistos desde diversos puntos de vista, dependiendo del vecino del edificio que apareciera en cada capítulo. Montse Clavé, según relataba en la entrevista, sentía debilidad por la anciana del edificio, porque a pesar de ser el personaje de mayor edad, era el más progresista y el más avanzado, pues tenía la mente más abierta, razón por la cual resultaba ser la que mejor entendía a los incomprensidos jóvenes del inmueble.

En los episodios Clavé colocaba a algunos de los vecinos manteniendo conversaciones, tanto dentro como fuera del bloque, oportunidad que aprovechaba para, mediante el pensamiento de cada uno y los diálogos que tenían, mostrar los puntos de vista de cada generación sobre diversos asuntos y situaciones de la vida diaria.



Figura 183. Página de «Bailén 30» (Dunia, años 80) de Montse Clavé

El estilo utilizado para darle vida vuelve a ser el trazo realista, quizá algo más suelto y dinámico de lo que se ha visto en las últimas series comentadas, pero deteniéndose, sobre todo, en los rostros, los cuales mostraban una gran gestualidad que servía de buen apoyo al texto de los bocadillos y a los pensamientos, por su detallismo y expresividad. Recupera los fondos planos, especialmente para los primeros planos de los personajes, mientras que la creación de fondos más elaborados que sirvan para ubicar a esos personajes dentro de su edificio los reserva para planos más generales y de inicio de los episodios. El uso de las tintas negras vuelve a estar bastante equilibrado, en la línea de la mayoría de las historietas realizadas a partir de los ochenta.

Nuevamente, Montse Clavé crea una historia más desenfadada, liviana y divertida en sintonía con la tónica del soporte donde se publicaba esta. Historietas amenas y entretenidas que sirvieran para ayudar a desconectar durante unos instantes a las lectoras de *Dunia*.

#### **8.2.3.23 «Casablanca, otro final», Cambio el polvo por brillo, (Virus Comix), 1993**

Pese a que, como se señalaba, las contribuciones de Montse Clavé para las publicaciones periódicas acababan con «Bailén 30» en 1986, la artista fugazmente retornó al cómic en 1993 para participar en la monografía colectiva *Cambio el polvo por brillo* de Virus Comix, donde publicó «Casablanca, otro final». Se trata de una historieta donde se hace patente la influencia del cine en el trabajo de la artista, puesto que toma la película *Casablanca* (1942) como punto de partida y la subvierte. En esta ocasión Ilsa no se marcha con su marido Víctor, sino que se queda a vivir su historia de amor con Rick en Casablanca. Un amor que, después del tiempo, se estanca en la rutina volviéndose tedioso para Ilsa, quien comienza una historia clandestina con Sam, el pianista del club *Rick's, café american*, su único motivo para permanecer en la ciudad.

El estilo de esta historieta tiene un grafismo casi fotorrealista, ya que los personajes parecen haber sido, prácticamente, tomados de la realidad y trasladados al cómic mediante un trazo enérgico, firme pero al mismo tiempo dúctil. En ocasiones, incluso, parece que los personajes son fotogramas de la película que se han colocado en las escenas mediante la técnica del *collage*. A ese fotorrealismo se le suma un trabajo de tramas punteadas y juegos de blancos y negros con los que la artista da lugar a las sombras, hábilmente equilibradas por



los espacios en blanco. Todo ello toma forma dentro de una plantilla de viñetas tradicionales, donde, aparte de las escenas normales, coloca algunas en las que se pueden observar varios momentos de la trama transcurriendo a la vez como, por ejemplo, los que aluden a los pensamientos de Ilsa.



Figura 184. Historieta «Casablanca, otro final», (Cambio el polvo por brillo, Virus Comix, 1993) de Montse Clavé

Con «Casablanca, otro final» se termina el análisis de la producción de Montse Clavé, una dibujante que, de las tres que serán estudiadas de esta primera ola, probablemente sea la que cuenta con una producción más abundante y repartida en una mayor cantidad de revistas distintas. Ha quedado probada su capacidad para amoldarse a distintas líneas editoriales, sin perder su esencia ni sus principios, aunque a simple vista se diera la sensación de que por momentos claudicaba y retornaba a sus inicios en el tebeo femenino, cuando, sin embargo, utilizaba esa carcasa para disimular bajo ella sus verdaderas intenciones, siempre apegadas a una férrea conciencia política y feminista, y a la reivindicación y a la denuncia. Una fachada que le servía junto a la sutilidad, para disfrazar sus denuncias y así hacerlas pasar, prácticamente, desapercibidas, salvo para los ojos más perspicaces.



El estudio de sus obras también ha revelado que se trata de una dibujante tremendamente ingeniosa y de una artista muy intelectual, aunque ella no se reconozca como tal, como confesaba en la entrevista. Pues se describía como alguien autodidacta que dibujaba desde las tripas y que buscaba el mejor modo para expresar todas aquellas cosas que pensaba y que le preocupaban, y ese medio acabó siendo el dibujo. Se la considera intelectual por su inmensa capacidad para armonizar distintos niveles de lectura en una misma obra, por cómo es capaz de transmitir de forma clara y entendible sucesos que son tremendamente complicados y complejos, como los abordados en «París, 7 de mayo de 1968» y «Te recuerdo Chile», donde sabe identificar los acontecimientos más principales y traducirlos a las viñetas de una forma tal, que cualquiera que se sumerja en ambas historietas sale de ellas con los conceptos básicos de un acontecimiento histórico de gran envergadura; y Clavé es una gran artista intelectual por cómo crea conexiones con otras artes dentro de sus creaciones y por su capacidad de desperdigar pequeños elementos por sus obras que, aparentemente, parecen simples detalles decorativos y, en realidad, esconden historias relevantes sobre el asunto que está siendo narrado en primer plano. Esos elementos parecen las notas a pie de página de los textos, pero llevados a las viñetas para completar la información con otros datos que de otro modo no podrían ser introducidos.

Todo tiene un por qué en las obras de Clavé y todos los elementos, una función, por pequeña que esta sea. Incluso, como ha quedado constatado, los colores y las masas de tinta y tramas eran, en multitud de ocasiones, un elemento narrativo más de la historia que se relataba.

Montse Clavé rompe con la manera de crear cómic con unas obras tremendamente narrativas, estudiadas y pensadas, donde pocas cosas quedan al azar en ellas y, además, mediante las que intenta solventar problemas y deficiencias del cómic tradicional, incluso del *underground*, incluyendo otras voces, otros temas, otros cuerpos, otras protestas y otras reivindicaciones donde normalmente el centro de gran parte de ellas era la mujer y su situación. Había llegado el momento de demostrar que ellas eran igual de válidas que sus compañeros, que podían tratar los mismos temas, pero también de dejar claro que ellas tenían una misión distinta en este nuevo cómic adulto, la de crear un espacio propio y dar su propia visión del mundo y, sobre todo, de colocar a la mujer en el lugar que le correspondía por

derecho y resarcirla después de tanta discriminación, humillación e invisibilización, lo cual, sin duda alguna, Montse Clavé consiguió a lo largo de su producción en el cómic del *boom*.

## 8.3 MARIKA VILA

### 8.3.1 Biografía

Mari Carmen Vila (Barcelona, 1949) es la segunda de las dibujantes que formó parte de la primera ola y, como Clavé, que comenzó en el mundo del cómic siguiendo los pasos de otro creador que ya se hallaba inserto en ese ámbito. En esta ocasión se trató de Luis García, a quien, por mediación de una amiga en común, empezó a llevarle distintos dibujos que ella creaba sin ningún tipo de objetivo concreto, solo porque le gustaba dibujar. Revisando sus trabajos García descubrió que tenía un gran potencial y empezó a enseñarle el lenguaje del cómic y diversas técnicas de dibujo, como las aguadas o el dibujo a carboncillo. Esas prácticas con García las combinaba con sus clases en la Masana, una escuela de arte y diseño de Barcelona, donde se podía cursar artes visuales, artes aplicadas o diseño.

Llegado un momento, hacia 1968, García decide presentarla a Selecciones Ilustradas, agencia para la que él trabajaba como ilustrador. Tras esta comprobar la buena calidad de sus trabajos, Vila pasa a ser una miembro más de la agencia, para la cual comenzó primero haciendo ilustraciones y, después, historietas para chicas que, aunque era un producto que a ella como lectora se le había quedado pequeño, como dibujante la proveyó de un gran bagaje técnico, punto positivo de este tipo de trabajo tan estructurado, ya que estas agencias suponían para los jóvenes dibujantes

el aprendizaje de la técnica del cómic clásico y empezar una recolección de material para disponer de un amplio archivo de documentación, necesario para poder trabajar en el ámbito del cómic realista (Riera, 2018: 44).

De este modo comenzó a recibir encargos del extranjero, principalmente, de Inglaterra y Suecia, para quienes elaboró unas ilustraciones polivalentes, ya que podían ser adaptadas para diversos usos y espacios dentro de las revistas por su neutralidad y su falta de contenido. Habitualmente acompañaban artículos, aparecían en portadas o iban al interior en dobles páginas, donde solían aparecer rostros solitarios de mujeres o parejas enamoradas. Esto iba a favor de las agencias, ya que al ser obras versátiles podían explotarlas sin límites,

puesto que se podían permitir «repetir las ventas en diferentes medios, épocas y países, multiplicando los beneficios» (Vila, 2017: 354).

La creación de historietas románticas dentro de Selecciones Ilustradas se produjo unos años más tarde, hacia 1973. Ámbito donde pasó a tener como referente a Miguel Fuster, uno de los principales creadores de tebeo romántico de la agencia para Inglaterra y Suecia. Este autor fue quien transmitió a Vila todos los secretos y trucos técnicos que se utilizaban dentro de estas creaciones, mostrándole cuáles eran los límites marcados para estas producciones y sus códigos artísticos. Como ella misma expone en su propia tesis:

junto con la técnica, voy a recibir de Fuster este conocimiento necesario para satisfacer las exigencias que el medio imponía para acceder a publicar: el énfasis tenía que estar en los cabellos y en los ojos de las mujeres, en los peinados, maquillajes y modelos de ropa a la moda, o bien en los ornatos estéticos si se trataba de una historia medieval. El color blanco debe ser predominante en la pulcritud de la página y se han de mantener todas las características y las limitaciones de género (2017: 358).

A este período como ilustradora y dibujante de tebeo para chicas le siguió otro de despertar. No se puede decir que lo sustituyera por completo, ya que durante un tiempo tuvo que seguir trabajando también dentro de él para mantenerse económicamente, como le sucedió a Clavé, puesto que el período que ahora se abría dentro de su trayectoria no suponía ingreso alguno, al menos, en sus comienzos.

A esta nueva fase que se inicia a finales de los setenta, cuando Vila decide traspasar los límites que suponen los encargos de agencia, pues empieza a ser consciente de que estaba contribuyendo con algo que a ella no le terminaba de gustar, se le unió la llegada de la Transición democrática a nuestro país, que generó un momento de gran efervescencia, especialmente para los jóvenes como Vila y sus compañeros de profesión, quienes cayeron en la cuenta de que había llegado el momento de hacer algo y de que tenían un medio excepcional para llevarlo a cabo. Fue entonces cuando se comenzó a generar la conciencia autoral y la necesidad de crear un cómic con mensaje, radicalmente opuesto al romántico que realizaban para las agencias, el cual se encontraba vacío de contenido. Había llegado la hora

de reivindicar mejoras sociales y políticas, y el medio, para autores como Vila, fue el cómic comprometido. No en vano, como ya se señaló, a los dibujantes de este momento se los denominó «generación del compromiso».

Esa ebullición unida a los referentes exteriores que se colaban en nuestro país a través de las grietas que comenzaban a abrirse en los muros de la dictadura, referentes como Claire Bretécher, Chantal Montpellier o Nicole Claveux, hicieron que Vila diera un paso al frente y se arriesgara a exceder los límites del trabajo de encargo.

Es entonces cuando cuestiono activamente el mensaje que se transmite y comienzo una lucha por cambiarlo tomando el control y la responsabilidad sobre el mensaje; para hacerlo deberé combinar el trabajo de encargo y el compromiso con mis compañeros y compañeras en la construcción de nuevos escenarios para la nueva expresión (Vila, 2017: 358-359).

Unos nuevos escenarios que serán aquellos que se constituyeron a raíz de los movimientos sociales y con la concienciación profesional, dando lugar a grupos activos y colectivos que no solo buscaron con su trabajo transformar el medio, sino también la sociedad en la que vivían, apoyando con sus megáfonos de papel todas aquellas reivindicaciones sociales y políticas que les parecían necesarias e importantes para la evolución del país. Fruto de ello fueron los dos grupos ya citados en el capítulo de Clavé, Butifarra! y el Colectivo de la Historieta. Equipos donde Vila entrará en contacto con otras mujeres que también habían decidido exceder los límites a los que se las confinaba, no solo en el cómic, sino la sociedad y el Estado en general, para tomar las riendas tanto de su vida como de su trabajo. Ellas trabajaron junto a sus compañeros en la renovación del cómic, dando lugar al cómic adulto y a la creación de plataformas a través de las cuales fuera llevado este a la realidad. En aquellos colectivos, revistas e instituciones en las cuales comenzaron a trabajar Vila, Clavé y Soria, junto a la guionista Armonía Rodríguez, representaron «una minoría desde posturas diversas en el compromiso feminista, defendiendo la diferencia dentro de los distintos grupos de trabajo totalmente masculinos» (Vila, 2017: 353).

Sin embargo, durante un lapso de tiempo, Vila se encontró sola dentro de los estudios, el resto de las mujeres que pululaban por los estudios de cómic eran las fans, las esposas, las

novias o las secretarias de los dibujantes. Esto produjo en aquellos lugares una situación un tanto insólita, que muchos de los dibujantes no sabían muy bien cómo gestionar, porque no estaban acostumbrados a tener compañeras en su oficina, más allá de las secretarias. Según reconocía Vila en la entrevista que realizamos el 11 de marzo de 2017, ella sentía que de algún modo les coartaba y que se daban situaciones burlonas. Situaciones que dieron lugar a su pseudónimo, el cual no ha sido traído a colación hasta este momento porque es ahora cuando este surge. Un pseudónimo que salió tras una conversación donde los compañeros reconocían que no sabían cómo llamarla, pues jugaba un rol extraño dentro del estudio, ya que no se dedicaba a las funciones «femeninas» que realizaban el resto de las mujeres de la redacción, y tampoco terminaban de verla como a una de ellos. De ahí que llegaran a la conclusión de apodarla socarronamente «Marika», denominación que, sorprendentemente, no disgustó a la dibujante, quien cayó en la cuenta de que para intentar molestarla estaban recurriendo a un nombre de mujer<sup>142</sup>.

Me podía haber dado cuenta antes, pero me di cuenta en ese momento, que lo decían como insulto. Me percaté de que el insulto entre chicos era llamarse chica, pero con un nombre de chica. No nena, ni nenaza, que ya me parece mal; sino con un nombre propio de chica. Como si yo para insultarte te llamara Antonio. Entonces dije: «Mira, sí, me vais a llamar Marika, voy a coger ese nombre. Porque es un espacio femenino que nos habéis quitado y, por lo tanto, me lo quedo». Les ha costado mucho siempre llamarme Marika, pero yo me he llamado así (Entrevista, 11 de marzo de 2017).

Quizá este sea uno de los primeros pasos hacia la toma de conciencia de la autora y de la radicalización de su postura frente al cómic, puesto que en lugar de amedrentarse, salió fortalecida de aquella situación. El acto de asumir «Marika» como pseudónimo, supuso, por tanto, «el tránsito a la autoría completa» (Vila, 2017: 352), lo que consistía en hacerse responsable de su obra y del mensaje de esta. A consecuencia de esto, se utilizará ese nombre cuando se haga alusión a su trabajo al margen del encargo agencial.

---

<sup>142</sup> En países como Italia el nombre de «Marika» se utiliza con total normalidad para darle nombre propio a muchas mujeres. En nuestro país se ha pervertido, derivándolo de «mariquita» y usándolo para designar a personas homosexuales con intenciones despectivas.

A raíz de esto se produjo «la ruptura con el discurso dominante [...] que forma parte de un proyecto descodificador de lucha directa –en forma y fondo– de empoderamiento y recuperación de espacios contra los modelos» (Vila, 2017: 352), que será lo que venga analizado en esta investigación, al centrarla en la producción que Marika llevó a cabo a partir de esta ruptura con el lenguaje y el cómic tradicionales.

Una producción que se iniciará a finales de los años setenta y que, como en Montse Clavé, será publicada en distintas revistas alternativas del momento, tales como *Trocha-Troya*, *Rampa-Rambla* o *Totem*, entre otras, de ahí que esta se encuentre tan atomizada y suponga un concienzudo trabajo de recopilación, y en las cuales se mantendrá trabajando, en alternancia con el trabajo de encargo, hasta finales de 1993, cuando decide retirarse del mundo del cómic, no así del de la ilustración. Una retirada producida por el poco interés que le generaban las plataformas de cómic que subsistían después del *crack* del cómic adulto.

La ilustración, a partir de ese año 1993, la combinó con su trabajo como realizadora para la serie de dibujos animados *Dragon Ball* y con el trabajo dentro de la introducción del manga en nuestro país.

En los últimos años su labor de ilustradora, sin embargo, ha pasado a estar alternada con la labor de recuperación del trabajo invisibilizado de las autoras de cómic, partiendo de aquellas activas en los años veinte del siglo XX y aunando a las contemporáneas en un colectivo donde se trabajase por la visibilidad de la autoría femenina dentro del ámbito del cómic. Ese esfuerzo de Marika por juntarlas a todas acabó dando sus frutos con la creación del colectivo-asociación Autoras de Cómic, el cual se ha movilizado y moviliza para reclamar el trabajo de estas en el medio. Esa tarea de recopilación de autoras, Marika la ha desempeñado, también, desde otro campo y con otro enfoque, el de la investigación, que en el año 2018 se concretó en una tesis doctoral donde examinaba el uso que se ha venido haciendo a lo largo de la historia del cuerpo femenino en la narrativa del cómic.

Es por esto por lo que considero que Marika Vila es la Trina Robbins española, ya que, como ella, lleva a cabo una doble labor de creación y divulgación con el objetivo de hacer visibles a las mujeres y a las producciones de estas. Se podría decir que son dos piezas



fundamentales e imprescindibles dentro de la actualmente denominada *herstory* del ámbito del cómic.

### 8.3.2 Estilo y objetivos

Mari Carmen Vila desarrolló dos estilos a lo largo de su trayectoria, los cuales se diferencian enormemente uno del otro, puesto que están concebidos para soportes y objetivos radicalmente opuestos.

El primer estilo correspondería a su trabajo dentro de las agencias, mientras que el segundo se generó para las nuevas revistas alternativas que surgieron en los años setenta, donde cobró vida el denominado cómic de autor.

En el primer estilo, aunque resulte algo estereotipado y se encuentre constreñido por unas normas homogeneizadoras propias de los enfoques agenciales estipulados por sus editoriales, buscará la forma de rehuir algunas de sus pautas para no claudicar con un dibujo que discriminaba a la mujer por el rol que la hacía asumir dentro de esos encargos. No obstante, será el segundo estilo el que muestre a la autora más descarnada y el que asuma los objetivos reales que esta perseguía alcanzar a través de sus obras.

A su primer estilo la autora lo denomina realismo-estético y se encuentra bastante marcado por los convencionalismos que tuvo que asumir dentro de Selecciones Ilustradas, también por su aprendizaje con Luís García, con José González, autores ambos considerados los mejores creadores de bustos de mujeres a carboncillo, y por Miguel Fuster, en lo que a crear cómic romántico se refiere, pues era un autor al cual se le tildaba de modelo a seguir en ese ámbito, por lo bien recibidas que eran sus historietas por los clientes británicos y suecos de estas agencias.

En este estilo, al tener una importante carga de realismo, el uso de la fotografía fue habitual, puesto que de ella extraían los modelos a los cuales, más tarde, les darían vida con el trazo sobre el papel. Si bien, esos personajes se estilizaban y se idealizaban dentro de este estilo, ya que su base era la belleza normativa a la cual debía supeditarse todo el conjunto. Un conjunto que se fraguaba mediante ese lápiz o carboncillo que dejaba tras de sí un trazo realista, efectista y bastante sintético. Al trazo le acompañaban las grandes zonas blancas,

pues era importante que la imagen visual general irradiara, especialmente en las páginas de cómic, una gran limpieza y equilibrio en la aplicación de los claroscuros, intentando abusar lo mínimo de ellos. Además de esa gran claridad, se buscaba una dulcificación de las formas, trabajo del cual se encargaba, asimismo, el trazo volviéndose más infantil, ingenuo, redondeado, curvilíneo y sinuoso, pero siempre caligráfico. Un estilo que, además, dependía del tipo de creación a la cual iba a dar lugar, ya que, aunque partía del mismo tratamiento, cuando se utilizaba para ilustración, los fondos aparecían estáticos y vacíos, mientras que cuando se trataba de historietas para chicas se buscaba con la composición crear un efecto más ornamental al tiempo que moderno, donde fueran esos elementos decorativos los que dieran estructura a las escenas.

El problema de este estilo era que estaba gravemente afectado por las concepciones patriarcales que colocaban a los personajes, cuando se trataba de parejas, siguiendo una asimetría muy clara, donde la figura de la mujer debía quedar supeditada a la del hombre. Es decir, el hombre en estas representaciones, como explica Vila, siempre era «más fuerte, más grande, más alto, más distante, más duro, más serio» (Vila, 2017: 354), mientras que la figura de la mujer debía ser más pequeña y sumisa, mostrarse pasiva y siempre expuesta, preparada para ser mirada, aunque debía ser ella quien atrajera la mirada del lector o lectora. Todo ello servía para construir una atmósfera de profundo enamoramiento entre los personajes, la cual no albergaba ningún tipo de contenido o mensaje en su interior o, al menos, ninguno que saliera del autor en cuestión que lo creaba.

Pese a que Vila tuvo que transigir con muchas de las características que se imponían desde las agencias y las editoriales a estas obras, ella buscó las formas y los ardides para continuar siendo fiel a sí misma y para intentar contribuir lo menos posible con la discriminación de la mujer en los cómics y en las ilustraciones. Razón por la cual optó por aquellas representaciones en las cuales solo debía crear mujeres. De esta forma evitaba tener que plegarse a la composición asimétrica a la que obligaba el dibujo de parejas enamoradas. Al dibujar solo mujeres, especialmente, de medio cuerpo o bustos, podía crear obras con mujeres que no fueran dependientes y que no se doblegaran a la seducción romántica. Con estas mujeres, y con una sutil rebeldía a la hora de fraguarlas, ella conseguía sujetos que no eran totalmente pasivos, sino que siempre se hallaban llevando a cabo alguna acción, por

pequeña que esta fuera. Especialmente se centró en el trabajo de las miradas, que en sus obras no fueron huidizas, tímidas, dulces o calmadas, fueron miradas que interpelaban al espectador, pues eran miradas que interrogaban. «La mirada es el centro de un desafío que manifiesta opinión. No espera seducir para ser reconocida, se reconoce a sí misma y nos pregunta: ¿y tú quién eres?» (Vila, 2017: 356). Con esto logró alejar a sus mujeres de papel de las actitudes sumisas, dóciles, subordinadas e insinuantes. Sin embargo, no todas las características de este estilo le parecieron prescindibles, puesto que hubo algunas que le resultaron interesantes, especialmente, las aprendidas con Fuster, como la fuerza del maquillaje en los ojos o el movimiento de los cabellos.

No obstante, aunque los autores, como Vila, trataron de alejar a sus creaciones de los roles de género tradicionales y crearlas con un enfoque, sutilmente, diferente y algo evolucionado, la última palabra la tenían los editores. Una «decisión final y contexto en el cual se van a utilizar para la publicación [que] pertenece al ámbito patriarcal incontrolable para los autores» (Vila, 2017: 355).

De modo que, con este estilo, dará lugar a un cómic y a un tipo de ilustración más convencionales, aunque como se ha constatado, con una ligera nota de rebeldía que ya lucha por hacerse hueco en sus creaciones.

Un impulso de rebeldía que estalló en su segundo estilo, el practicado para su cómic de autor. Este segundo estilo se puede denominar de ruptura, pues es lo que le caracteriza, ya que rompe y se rebela con todo lo que imponía el estilo anterior, el comercial. Reaccionando contra la alienación e incorporando en él contenido, mensaje social y su propio mensaje, de modo que sus creaciones sirvieran para movilizar de algún modo a quien las contemplara o leyese. Es en este donde asume la responsabilidad de su autoría y se refiere a sí misma como «Marika», momento en el cual comienza a generar a través de este estilo una «denuncia de forma airada, [y una] crítica declarada sin paliativos» (Vila, 2017: 352), con la que lleva a cabo un proyecto decodificador, marcado por la postura y la visión feministas y con el objetivo de desmontar, con las creaciones a las que dé lugar con este estilo, las normas que homogenizan el estilo a través del discurso convencional y dominante.

Este estilo es usado, asimismo, para proceder a una recuperación de los espacios de los cuales habían sido expulsadas las mujeres y para emprender una labor de empoderamiento femenino que llevara a rehuir y atacar los tan explotados modelos típicos y tópicos creados a partir de estereotipos.

Un estilo que está caracterizado, además, por una fuerte labor investigadora, especialmente, en relación con la creación de los cuerpos femeninos y del discurso utilizado para narrar en sus obras. Un análisis que aleja los cuerpos de los tópicos para acercarlos a la naturalidad y que ya no los presenta idealizados, sino reales, verdaderos, con cabellos rizados, desordenados e, incluso, despeinados. Unos cuerpos y escenas donde el trazo dulce y agradable es sustituido por otro más agresivo, rebelde, incisivo, que rasga la página y que produce fuertes angulosidades en lo representado. Sus trazos se vuelven duros para así transmitir de forma real el grito y la denuncia que hasta entonces habían permanecido silenciados. Nada hay en el estilo de Marika ya que nos recuerde a la línea *naïf* del cómic infantil o femenino. Tampoco se someterá en las creaciones relativas a este segundo a la secuencia tradicional practicada en el cómic, improvisará las suyas propias.

Un estilo donde el uso del expresionismo y el experimento son una constante, puesto que ambos le permiten alejarse de los convencionalismos de Selecciones Ilustradas y dar rienda suelta a los sentimientos experimentados por los personajes y a las expresiones de sus cuerpos. Un tratamiento con el que consigue, al usar el expresionismo, distanciarse de esa perfección gráfica que imponía el tebeo romántico o la ilustración para agencia y ser más expresiva en la aplicación de los pinceles y las plumas, dando lugar a una línea desgarrada, vibrante, que acaba con la suavidad en su aspecto, dando paso a una imagen conquistada por el dramatismo realista.

Pero, sin duda, el elemento protagonista del estilo de Marika lo copa el experimento, el cual no deja de ser una herramienta más de ruptura que le permite acercarse a cada nuevo trabajo como si este se tratara de un nuevo desafío. Donde se huye constantemente del personaje fijo a favor de cuerpos nuevos que le suponen nuevos retos y le permiten estar en continua experimentación dentro de su estilo y de su producción. No quiere estancarse, quiere innovar de continuo, realizar una apuesta gráfica distinta cada vez donde la reivindicación y

el trazo estremecedor fueran parte indispensable de ello. Una experimentación que la lleva a jugar con las técnicas, a usar diversas en cada proyecto, alternando el uso de las esponjas, de las manchas creadas con los dedos, los rotos, los rasgados..., todo es útil si sirve para contraponer su nueva producción, nacida de este segundo estilo, a la anterior, aquella donde todo era visualmente agradable, bonito, estático, perfecto y, sobre todo, repetitivo, donde no había lugar para la innovación o la improvisación. Ahora este estilo da lugar a personajes con rasgos físicos que quieren mostrar la diferencia que existe y se palpa en el mundo real, con la cual busca mandar el mensaje de que «todas somos únicas» (Vila, 2017: 360), y eso no tiene nada de malo, puesto que es enriquecedor.

Un estilo con el que, además, trata de alcanzar un objetivo claro: el de incorporar al mundo del cómic la visión feminista y, a través de ella, eliminar los estereotipos. Es por esto por lo que tuvo que elaborar un estilo al margen de los dos más populares del momento: el cómic comercial y el cómic transgresor o alternativo. El primero lo aplicó en su trabajo de agencia, donde pudo comprobar que se le quedaba pequeño y era asfixiante para ella, ya que utilizaba a las mujeres en su propio beneficio, a quienes dejaba sin voz y las convertía en simple cebo. Un cómic donde se insertaba el cómic tradicional y *mainstream*, plagado de series de aventuras, humor o superhéroes. Por otro lado, el estilo del cómic transgresor, con el cual compartía algunos puntos, lo consideraba solamente útil para el hombre, al ser ellos los únicos que conseguían liberarse. Las mujeres seguían ocupando un segundo lugar y eran silenciadas, cuando no ridiculizadas si intentaban dar muestras de empoderamiento o quejas sobre su tratamiento. Así pues, como la propia autora explica, aunque se trata de un cómic y unos estilos interesantes por su carácter revulsivo, es un cómic que «nos utiliza a nosotras, utiliza nuestro cuerpo, lo llena de códigos, de simbología, lo llena de todo un discurso para liberarse él. [...] Este cómic construyó el artefacto mujer que lo llena todo con los fantasmas masculinos» (Entrevista, 11 de marzo de 2017).

De este modo, ella misma genera un estilo, este segundo, personalísimo, que responde de forma plena a todos y cada uno de los nuevos desafíos que se plantea, permitiéndole no solo experimentar sin límites, sino oponerse a unos estilos totalmente contrarios, limitados, discriminadores y férreamente estructurados.

### 8.3.3 Obras

El análisis de la producción de Marika Vila se iniciará directamente con aquellas obras pertenecientes al cómic de autor, que son el objeto de estudio de esta investigación, y no partiendo de su trabajo agencial, el cual ha sido abordado, aunque brevemente, en el examen de su primer estilo. Lo relevante a partir de este momento son los trabajos a los que dio lugar bajo el pseudónimo de Marika, con ese segundo estilo y dentro de las revistas alternativas.

#### 8.3.3.1 «Guarderías: privilegio de minorías», *Butifarra!*, n.º 13, junio de 1976

El primero de ellos se encuentra dentro de la revista *Butifarra!*, puesto que, como Montse Clavé, también contribuyó con el colectivo del mismo nombre. Se trata de una historieta titulada «Guarderías: privilegio de minorías», que se publicó en la primera etapa de la revista, en concreto, en el número 13 de junio de 1976. Como sucedía con las obras que este colectivo realizaba, esta se encuentra muy relacionada con los problemas que se vivían en las ciudades de los cinturones industriales, exactamente, con la falta de guarderías que existía en estos barrios, lo que dificultaba la salida al mercado laboral de las mujeres.

Una historieta que, con toda probabilidad, debió de surgir al calor de las manifestaciones y del encierro que, a partir del 24 de mayo de 1976 y durante diez días, llevaron a cabo padres, madres y educadores en distintos barrios de Barcelona para que las guarderías entraran a formar parte de la administración o, al menos, fueran subvencionadas, ya que muchas, de no ser así, tendrían que proceder al cierre por no poder mantenerse económicamente, pues, en su mayoría, estaban levantadas gracias al esfuerzo de colectivos o en regímenes de cooperativas. Así informaba la prensa en su momento de ello:

después de tres días de encierro voluntario y masivo en trece guarderías de Barcelona, no se vislumbra solución alguna al grave problema de la falta de ayuda oficial a los mencionados centros, razón motivadora del conflicto. Según ha podido saber EL PAÍS, una comisión de guarderías, y miembros –de la Federación de Asociaciones de Vecinos–, se entrevistó ayer con el subgobernador civil, quien se ofreció a estudiar el problema, sin comprometerse a dar una respuesta a plazo fijo (Quinta, 1976).



Figura 185. Página de «Guarderías: privilegio de minorías», (Butifarra!, n.º13, 1976) de Marika Vila

De hecho, las fechas de los encierros coinciden prácticamente en tiempo con la salida de este número 13 a la calle, ya que los encierros se produjeron desde el 24 de mayo y hasta el 3 de junio, cuando este finalizó; mes en el cual salió publicado este nuevo ejemplar.

Estas propuestas vinieron encabezadas por distintas comisiones de padres, madres y educadores, y por la Federación de Asociaciones de Vecinos, con la cual se entrevistaba, periódicamente, el equipo Butifarra! para conocer los problemas que iban surgiendo en los barrios y a los cuales les daban cabida en las historietas de la revista. Sin duda alguna, el equipo Butifarra! debió tener conocimiento del problema de las guarderías y decidió, a través de Marika, darle visibilidad. Sin embargo, la autora decidió enfocarse, más que en los encierros que durante aquellos diez días se habían producido, en los problemas que supondrían para la mujer estos cierres o la no subvención de las guarderías por medio de la administración.



La historieta, de una sola página, mostraba a una periodista entrevistando a una trabajadora de una guardería sobre el asunto y las consecuencias que este podría suponer. Por un lado, enseñaba la difícil situación de los centros, que procedían a cerrar por falta de liquidez, ya que las familias obreras no podían permitirse pagar tan altas cuotas. Una situación que se representaba en dos viñetas con las cuidadoras haciendo malabares para cuidar de los niños y niñas que tenían a su cargo, puesto que no se podían permitir contratar a más personal, ya que eso elevaría, más si cabe las tasas. Aparte de las complicaciones que se daban en los centros, Marika también se centró en mostrar las posibles consecuencias que traerían esos cierres de guarderías a las mujeres, entre las que se encontraban la imposibilidad de incorporarse al trabajo asalariado, pues sin centros donde dejar a sus hijos, se verían en la obligación de someterse a su función doméstica y la de aceptar trabajos que pudieran llevarse a cabo en casa, para así, mientras tanto, ocuparse de sus hijos, con el sometimiento y la falta de libertad y de realización femenina que eso conllevaba. Coyunturas que se presentaban en distintas viñetas de la historieta, donde mostraba a madres volviendo a las tareas domésticas, mientras cargaban a la espalda a su bebé, mujeres que se hacían costureras para tener un trabajo que pudieran combinar con el cuidado de sus hijos o el uso de las porterías de los edificios como niñeras. Pese a que las escenas narran situaciones dramáticas, los bocadillos y cartuchos de texto buscan rebajarla mediante el uso del humor, el sarcasmo y la ironía en ellos.

La historieta se cerraba con una imagen que vislumbraba los tremendos problemas de conciliación familiar que existían en la época, ya que hasta la entrevistadora era expulsada del trabajo por tener que llevar a este a su hijo ante la inexistencia de centros donde poder dejarlo o la imposibilidad de poder sufragar uno de estos.

Como se puede observar, en esta primera obra de Marika que se ha procedido a analizar, todavía existen marcadas reminiscencias de su primer estilo en la concepción de sus figuras. No obstante, su gusto por el expresionismo ya comienza a filtrarse a través de la gestualidad de los rostros y en la muestra de emociones de los personajes. Se vislumbra, especialmente, en los rostros de la educadora y de la portera, que rompen completamente con los dulcificados de los cómics para chicas de las agencias. También se palpa ya el experimento en las viñetas, donde elige enfoques poco comunes, como aquellos que muestran

a una niña rodeada de piernas de mujeres o los que colocan a un personaje dentro de un marco agobiante, el cual rebasa.

Otro elemento reseñable dentro de la obra reside en el hecho de elegir solo a mujeres para llevar a cabo la acción de la historieta, mujeres activas que realizan algún tipo de acción y que no son simples figurines expuestos para ser contemplados. Un tratamiento, este de colocar personajes llevando a cabo distintas actividades, que otorga mayor dinamismo a la historieta, puesto que en todas las viñetas sucede algo en lo que se ha de reparar. Además, Marika rompe, de este modo, con otra de las características de su primer estilo: la limpieza y claridad de la página. Ahora es el abigarramiento el protagonista de las escenas, en las cuales tampoco se conserva la simetría, lo que aporta mayor movimiento. A todo ello se suma el amontonamiento de los personajes, los cuales se salían continuamente de los límites marcados por las viñetas.

Las dos siguientes historietas la propia autora, en la entrevista, explicó que las suele colocar juntas porque, aparte de que fueron publicadas muy seguidas, ambas muestran su denuncia del machismo, una dentro de sectores conservadores y otra en los sectores de izquierdas, considerados progresistas.

#### **8.3.3.2 «Cómo les gustaría verte», *Trocha*, n.º 1, mayo 1977**

Las historietas aparecieron en la revista *Trocha-Troya*, la primera, «Cómo les gustaría verte», en el número 1 de mayo de 1977 y la segunda, «Desconfía, mujer», en el número 5 de septiembre de 1977, en ellas se utilizó el guion realizado por Felipe Hernández Cava.

En la primera de ellas, «Cómo les gustaría verte» se produce un diálogo entre una mujer y un hombre que, como Marika hizo saber en la entrevista, se trataba de una especie de caricatura de Manuel Fraga, de hecho, esto se descubre en una de las viñetas donde la mujer pregunta por Alianza Popular. Esta conversación va precedida en todas las viñetas por una voz en *off* cuyas frases se colocan sobre cada una de las escenas, las cuales podrían hacer alusión a una advertencia salida de la propia autora para alertar y empoderar al personaje femenino sobre el patriarcado, representado por medio de la figura inconmensurable del personaje masculino que, creado a base de manchas negras mediante esponja, duplica en

tamaño a la mujer, la cual, además, aparece arrodillada en el suelo junto a los pies del hombre. Toda una representación que servía para denunciar y señalar claramente la sumisión de la mujer al hombre, que venía apoyada, además, por una de las frases en *off* que aparecen en la viñeta: «y desde dónde les gustaría que les vieras».



Figura 186. Página de «Cómo les gustaría verte», (Trocha, n.º1, 1977) de Marika Vila

A lo largo de la historieta el hombre, alegoría del patriarcado, intentará fascinar y pavonearse ante la mujer, a la cual quiere sometida y sumisa a sus pies. Esta personificación del patriarcado no es escondida por Marika detrás de un hombre con aspecto galante, no, al contrario, lo presenta a los ojos del espectador de forma explícita, encarnado por un personaje enorme, como la fuerza e incrustación del patriarcado en la sociedad; abominable en su expresión y feroz y monstruoso en su comportamiento. Retrato veraz y fidedigno de este. Un retrato que en su intento por someter a la mujer que se encuentra a sus pies, falla en su empeño. Pues solamente ella parece escuchar esa voz en *off* que recorre la historia, una voz

que, al final de la historia, produce un despertar en la protagonista, quien acaba con el «patriarcado» de un golpe y desde su posición de desigualdad. Una posición asimétrica que Marika tomó prestada de su estilo de agencia, donde los hombres siempre debían aparecer a una altura mayor que las mujeres, para aquí deconstruirla, puesto que la protagonista se libera de esa situación de opresión y desigualdad al empoderarse y enfrentarse a la razón de todos sus males, el patriarcado, para salir erguida y sola en la última viñeta de la historieta. Donde es ella quien toma la palabra, pues desaparece la voz en *off*, para mandar un mensaje de esperanza.

En esta historieta se hace completamente palpable el enfoque feminista de la autora y uno de los objetivos que esta busca con su trabajo: liberar a las mujeres del yugo del patriarcado para que sean seres individuales, independientes y con voz propia.

#### 8.3.3.3 «Desconfía, mujer», Trocha-Troya, n.º 5, septiembre de 1977

En la segunda, «Desconfía, mujer», lo que Marika aborda es el machismo y el patriarcado desde el lado contrario, desde esos partidos de izquierdas que se creían evolucionados y progresistas, pero que en realidad todavía tenían mucho que mejorar. De nuevo, con guion de Hernández Cava, se narra una situación que solía darse de forma habitual después de las asambleas, las cuales acostumbraban a tener lugar en las casas. Marika relataba en la entrevista que cuando las reuniones terminaban, lo cual solía coincidir con la hora de la cena, todos los allí presentes se autoinvitaban a la cena, una cena de la que, llamativamente, debían encargarse las mujeres de la organización. Marika confesaba: «una vez que se acababan las grandes frases, salía el machista normal». De modo que, Cava y Marika decidieron enfrentar a sus compañeros a esas actitudes machistas, cierto es que utilizaron la exageración, sobre todo, en la creación de los rostros, porque buscaban cierta ironía, humor y diversión con ella al tiempo que reivindicación y un cambio de actitud.

Una historieta que vuelve a ser de una página dividida en seis viñetas sin marcos, donde la protagonista es una mujer ataviada con el uniforme de ama de casa, con pañuelo y escoba incluidos, que, al abrir la puerta de su casa, ve como esta empieza a llenarse de incontables miembros de partidos que prometen la liberación y que vienen a su casa a debatir

sobre el asunto, previniéndola de que no hace falta que ella haga nada, pues ya se ocupan ellos de su liberación, siempre y cuando, les dé su voto.



Figura 187. Página de «Desconfía, mujer», (Troya, n.º5, 1977) de Marika Vila

Esa asamblea acaba, como se advertía, con toda esa muchedumbre quedándose a cenar, lo que exaspera a la mujer, quien es dibujada totalmente encolerizada mirándolos de reojo, mientras uno de ellos, al cual la autora ha representado con una gran boca monstruosa, le vocifera porque no acaba de traer la sopa.

Como la misma artista confiesa, es una exageración y parodia de un hecho que sucedía en la época, pero que, sin embargo, como ocurría con «Doble jornada» de Clavé, servía para ridiculizar muchas de las actitudes y soflamas de sus compañeros, intentando así hacerlos caer en la cuenta de lo injustos que resultaban ser sus comportamientos.

Del mismo modo que en «Cómo les gustaría verte», Marika incluye a través de los cartuchos de texto, los únicos con marco, su voz en *off* para volver a poner en alerta a la mujer protagonista, pero también a las lectoras, sobre las promesas de los partidos y del cuidado que debían tener con ellos. El mismo objetivo que intentaba alcanzar Clavé con su historieta sobre las elecciones del 77, es el que persigue aquí Marika, puesto que también muestra la importancia de votar a partidos progresistas, pero teniendo en cuenta que el cambio y la consecución de derechos solo podía venir de la lucha que ellas mismas encabezasen.

En esta historieta la parodia viene dada, especialmente, a través de la concepción de los personajes, los cuales aparecen totalmente caricaturescos y grotescos, pues todos y cada uno de sus rasgos han sido exagerados, lo que entra en sintonía con el gusto por el expresionismo. Un modo de expresión que domina ambas historietas, pues todos los elementos de la composición son llevados al extremo generando cierta visión *underground* en ellos. El experimento se halla, asimismo, en la elección de las técnicas y en la aplicación de estas, dando lugar a manchas obtenidas mediante el uso de esponjas y trazos estremecedores e incisivos que logran cuerpos de acentuadas angulosidades. Los fondos son concebidos con enfoques y planos extremadamente contrapicados y abruptos, imposibles para el mundo real que, sin embargo, aquí obtienen un gran dinamismo en la composición y en el ritmo del relato. De nuevo se palpa un extraordinario abigarramiento de los personajes, a quienes en muchos casos solo se les distingue por las enormes cabezas, puesto que la artista ha jugado con la desproporción corporal en estos haciendo que el cuerpo sea bastante más exiguo.

Dos historietas, por tanto, que son dos excelentes exponentes de la radicalidad gráfica que busca aplicar Marika en este cómic de autor y a través de ese segundo estilo. Dos historietas en las que ya poco queda del primer estilo, salvo la profusión de los maquillajes de los ojos y la imponente gestualidad de las miradas. Un estilo, este, que empieza aquí a tomar cuerpo y que será el que se vaya repitiendo en el resto de las historietas, pero abordando cada una de ellas como un nuevo reto.



### 8.3.3.4 «Así nació la casa de la Pradera», Trocha-Troya, n.º 3-4, agosto 1977

En esa misma revista *Trocha-Troya* en el número 3-4, julio-agosto de 1977, Marika volvió a publicar una historieta cuyo nombre fue «Así nació la casa de la Pradera», en la cual se buscaba parodiar o ridiculizar el sistema de familia y los estereotipos que mediante la popular serie de televisión, importada de Estados Unidos, se transmitían.



Figura 188. Página de «Así nació la casa de la Pradera», (Troya, n.º. 3-4, 1977) de Marika Vila

Con ella, Marika y Hernández Cava, encargándose de nuevo del guion, pretendieron dismantlar el fascismo que se escondía bajo la dulce fachada que vendía la serie. Motivo por el cual el primer personaje que aparece en ella es Franco, pero personificado como Hitler, pues así lo evidencia el minúsculo bigote; quien desde su atril surge dando lecciones magistrales al pueblo. En su segunda aparición propone ingeniar una serie que sirva para mantener las cosas tal cual estaban, idea de la que surge el resto de la historieta y donde coge



forma esa serie vislumbrada por el dictador: «La casa de la Pradera», que sirve de excusa a la dibujante y al guionista para criticar todo aquello que esta transmitía.

En las primeras viñetas que hacen alusión a la serie se critican los dos modelos de vida que se inculcan a cada uno de los sexos, pues mientras que a las mujeres se las educa para quedarse en casa haciendo labores domésticas, a los hombres se los anima a salir al mundo a vivir aventuras, sin más preocupación que la de demostrar su valía. De ahí que la madre y las hijas de la familia Ingalls se recluyan en casa, mientras que el padre, con pose chulesca, salga por la puerta de esta dispuesto, como dice su bocadillo, a comerse el mundo. Esa misma serie le sirve a la autora para criticar la separación por clases en la sociedad, exponiendo quién se sitúa en cada escalón y las características que identifican a cada uno de ellos, haciendo un paralelismo con la película: *El bueno, el malo y el feo*, aunque aquí los dos últimos son sustituidos por el débil y el listo y, por tanto, el que mandaba, que resultaba ser el padre de la familia Ingalls.

En el resto de la historieta desaparecen las alusiones a la serie, pues vuelve a tomar protagonismo la figura de Franco-Hitler, quien vendía las maravillas del sistema capitalista estadounidense, el cual Marika y sus compañeros de las agrupaciones de tendencia maoísta, denominadas «chinos» en la jerga política del momento, denunciaban, sobre todo, desde la colocación de las bases militares norteamericanas en los sesenta.

En la última viñeta Marika aplica la técnica del *collage*, pues introduce una fotografía de unos obreros manifestándose, la cual intervino con su trazo para crear la ilusión de una conversación entre este grupo y Franco.

De este modo Marika denunciaba y protestaba sobre dos cosas a la vez; por un lado, a los estereotipos que se transmitían a través de aquellas series que tenían el visto bueno de la censura para ser emitidas en la televisión, y, por el otro lado, de lo estructurado que estaba el sistema, donde no se te permitía moverte del estamento donde hubieras ido a parar y, además, del interés del Régimen por incluir a España dentro de un sistema capitalista similar al estadounidense. Dos coyunturas que, en realidad, estaban íntimamente relacionadas, al apoyarse la una en la otra, ya que el poder alienante de la televisión era fundamental para dirigir el pensamiento de gran parte de la sociedad y para convencerla sutilmente hacia

aquello que necesitaba el Estado. De esta manera se lograba una sociedad sumisa y obediente que, como se indicaba en la viñeta de cierre, si se rebelaba, tendría que asumir su castigo.

El estilo volvía a ser el del segundo tipo, pues retornaban los trazos crepitantes que generaban cuerpos angulosos y planos complejos. El expresionismo regresaba para conquistar tanto la visualidad, el grafismo como la composición; así como, el experimento, que hacía acto de presencia al combinar escenas de una serie con las apariciones de un enorme Franco-Hitler que se dedicaba a sentar cátedra cada vez que entraba en escena. No obstante, en esta historieta contrapuso, dentro de ese segundo estilo, un lenguaje más calmado y elaborado, aunque ciertamente caricaturesco, de figuras más pequeñas para las escenas relacionadas con la serie, mientras que optó en aquellas donde el protagonista era Franco, por figuras más rotundas, grotescas e inmensas que se expandían por las escenas y surgían de trazos rasgados, rápidos y vibrantes.

#### **8.3.3.5 «En la noche una mujer... », Trocha-Troya, n.º 7, enero 1978**

La última historieta que Marika Vila publicó en *Trocha-Troya* quizá fue una de las más contundentes, descarnadas y, por desgracia, vigentes de las elaboradas por esta artista, puesto que el tema en torno al cual pivotaba esta era las violaciones. Titulada «En la noche una mujer... y en el día una mujer...» y publicada en el número 7, enero de 1978, esta historieta buscaba equiparar las violaciones dentro del seno de la pareja con las producidas en el exterior por extraños y con ellas señalar que en ambos casos se dejaba de respetar el «No» de la mujer y se ignoraba la voluntad de esta. Un elemento del cual partía toda la creación de la historia, del caso omiso que se hace a ese «no», con el cual, según explicaba en la entrevista la artista, ya se estaba produciendo una violación de los derechos del otro, el cual acababa por transigir, muchas veces, por coacción, intimidación, chantaje emocional o por miedo. La autora comentaba que buscaba mostrar con esta obra

Lo terrible que es la violación cotidiana, la violación normal, por llevar una vida normal, por hacer autostop, por andar por una calle por donde hay poca gente, de noche, por estar en tu casa y contestarle a tu marido que no quieres, por estar en un baile y decirle a alguien con quien estás que no quieres nada. El problema está en

no aceptar ese «no», y creer que un «no» es decir «sí» (Entrevista, 11 de marzo de 2017).

Para llevarla a cabo Marika recurrió al enfrentamiento mediante dos columnas de viñetas de los dos tipos de violación que abordaba a lo largo de tres páginas. Una columna se dedicaba a las escenas que correspondían con la violación dentro de la pareja y la otra mostraba la violación llevada a cabo en el exterior a manos de un desconocido.

En la primera columna, la destinada a la violación dentro de la pareja, se asistirá a la coacción que lleva a cabo un personaje masculino sobre otro femenino para mantener relaciones sexuales. El lector va a presenciar una situación angustiosa donde la mujer se niega, por diversos motivos, a mantener relaciones con su pareja, quien no escucha sus palabras y acaba cometiendo una violación, puesto que el sexo mostrado no ha sido en ningún momento consentido, pues el «no» del personaje femenino ha sido obviado una y otra vez. De este modo el lector contempla, dentro de la cotidianidad, la comisión de un delito, que no ha sido llevado a cabo por medio de la violencia, sino a través del chantaje emocional, la presión, el victimismo o el condicionamiento, que llevan a la víctima a aceptar para evitar represalias, un empeoramiento de la situación o, incluso a veces, momentos más terribles.

En la segunda columna, que es la que utiliza Marika para llevar a cabo la equiparación entre los dos tipos de violación, sirve para hacer alusión a aquella que tiene lugar en el exterior y es cometida por un extraño. Se construye mediante viñetas que van mostrando el suceso de forma secuencial, las cuales parten de una mujer que se encuentra haciendo autostop y es recogida por un hombre. Una situación en apariencia normal que comienza a enrarecerse con el pasar de las viñetas, cuando mediante una triquiñuela el conductor pretende «cobrarse» el viaje. De nuevo, la mujer intentará desasirse, sin mucha suerte, ya que el hombre acaba abusando de ella, en este caso, utilizando la intimidación con una navaja.



Figura 189. Página 1 de «Y en la noche una mujer...», (Troya, n.º 7, 1978) de Marika Vila

Lo único que cambia en estas dos violaciones es que Julia acaba anulada en su propia cama, mientras que la chica del autostop es desahuciada en mitad de una carretera, pero ambas han sido igualmente violadas y humilladas al no respetarse sus negativas.

Las historietas se cierran en ambas columnas con dos fundidos, uno en blanco y otro en negro, sobre los que se plasma la continuación de las frases que daban lugar al título, colocadas al contrario de la historieta a la que pertenecen.



Figura 190. Páginas 3 y 4 de «Y en la noche una mujer...», (Troya, n.º 7, 1978) de Marika Vila

Una historieta que surge de ese segundo estilo, pero tal vez más contenido, pues los personajes son más redondeados en lugar de estar concebidos mediante grandes y exageradas angulosidades. Tal vez, porque la autora no quería alejarse demasiado de la realidad, para que el mensaje no perdiera contundencia. No obstante, se conserva su interés por el experimento, el cual se plasma en el interior de los personajes, especialmente, en los femeninos, a los cuales rodeaba con un fuerte y grueso contorno negro dentro del cual, en el espacio blanco que componía sus cuerpos, daba vida a un trazo vibrante que, incluso, parece simular olas que van fluctuando por el cuerpo de ellas, desde la cabeza, evidenciándose en los cabellos y acabando en los pies. Un trazo totalmente novedoso, que mana sin parar por las figuras y que aporta cierto temblor y agitación en estos, acorde con lo que en esos momentos podían estar sintiendo ambas. Un trazo que, sin embargo, no entorpece la gestualidad de los rostros, donde el gusto por el expresionismo de Marika ha encontrado aposento.

Una historieta tremendamente dura y estremecedora, la cual, aparte de equiparar ambas violaciones y llevar a cabo una denuncia sobre la situación de inseguridad que vivían las mujeres, también pretendió concienciar a estas, especialmente, a las casadas o

emparejadas, de un hecho del cual poco o nada se hablaba y el cual también vulneraba gravemente sus derechos, amparándose en el mito del amor romántico que tantas desdichas ha traído consigo y en los supuestos deberes que toda buena esposa debía cumplir.

#### 8.3.3.6 «La OTAN te necesita», *Butifarra!*, n.º 8-9, julio-agosto 1978

En la siguiente obra se retorna a *Butifarra!* y se trata de una sola página para el número 8-9 de su segunda etapa, titulada «La OTAN te necesita» para el ejemplar de julio-agosto de 1978 que llevaba como subtítulo «España-OTAN: hay amores que matan». En este caso volvía a tratarse de una colaboración, en esta ocasión, con Alfonso López, que se hacía cargo del guion.

Esta viñeta, que copaba toda la página, hacía referencia a las negociaciones que empezaron a llevarse a cabo sobre la pertinencia de que España entrara a formar o no parte como un miembro más de la OTAN. Una cuestión que no parecía convencer a gran parte de la ciudadanía española y, mucho menos, a los sectores en los que se movía Marika, tales como *Butifarra!*, donde todo aquello que tuviera relación con Estados Unidos despertaba una inmensa aversión.

La opinión española, que tras la muerte de Franco no estaba en contra de la posible entrada en la OTAN al identificarla con la democratización del país, fue cambiando de posición a medida que avanzaban los años. Ello se debía a su antipatía hacia los Estados Unidos (muchos españoles achacaban a Washington la excesiva duración de la dictadura franquista), a su tradicional desinterés por los asuntos de política exterior, y a que buena parte de la ciudadanía española no percibía a la URSS y al Pacto de Varsovia como posibles amenazas para su seguridad nacional. A todo lo anterior habría que unir la progresiva complicación del contexto internacional y el auge del neutralismo y el pacifismo en España (Rodrigo, 2019).

Contexto en el que surgía esta irónica viñeta donde *Butifarra!* dejaba clara su postura ante la decisión de España de convertirse en miembro de la OTAN, la cual, obviamente, como da a entender la viñeta, era rotundamente negativa.





Figura 191. Viñeta de «La OTAN te necesita», (Butifarra!, n.º 8-9, 1978) de Marika Vila

En ella aparecía el mítico cartel del Tío Sam (1916) que animaba a los jóvenes a alistarse, una obra de James Montgomery Flagg que, en su parte inferior, tenía la leyenda: «I want you for U.S. Army», lema que, en el caso de *Butifarra!*, fue modificado por Marika poniendo en su lugar «La OTAN te necesita», con el cual interactuaban los dos personajes que se hallaban en la escena junto al cartel, en cuyas intervenciones dejaban claro que España solo entraría en la OTAN para beneficio estratégico de otros.

Una viñeta creada a partir de un fotomontaje que fue intervenido por la artista para hacerlo coincidir con el tema que se abordaba en aquella ocasión, y que servía para establecer un paralelismo con el uso primigenio que se le daba al cartel: atraer a incautos jóvenes con los que engrosar sus filas militares y que ahora servía para atraer, pero en este caso, a crédulos países que pensaban obtener beneficios futuros y que, como sentencia el personaje en pie, tan solo serían carne de cañón.



En esta obra el estilo de Marika volvía a ser más elaborado y realista, sin embargo, los trazos vibrantes y fluctuantes retornaban, sobre todo, en el personaje agazapado. Es decir, aunque en ocasiones los temas que trata requieren de un estilo más claro y realista, eso no es problema para mostrar su expresionismo y sus experimentos, aunque sea en pequeñas partes de la composición. No obstante, en este caso la experimentación quedó representada por la inclusión del cartel y el diálogo que con este se genera.

#### 8.3.3.7 «*Je t'aime, moi aussi*», *Butifarra!*, 1981

La última contribución de Marika con *Butifarra!* fue para una monografía publicada por el equipo titulada «La familia bien, ¿y usted?», donde participaba con la historieta «*Je t'aime, moi aussi*» en 1981. Una historieta que versaba sobre las complicaciones que se generan en las relaciones de pareja y sobre lo contradictorios que pueden llegar a ser sus integrantes, hasta la exasperación. La trama se iniciaba con los dos miembros de la pareja criticándose mutuamente en conversaciones separadas con amigos. Dos personajes que parecían ser muy modernos y avanzados, pero que, a la hora de la verdad, preferían claudicar y vivir cómodamente en los roles de género que la sociedad les había adjudicado. Una pareja que decide romper con la relación porque no acaban de entenderse ni de cumplir con las expectativas que el otro había ido depositando sobre sus hombros.

Sin embargo, todo se vuelve rocambolesco cuando a la vuelta de las vacaciones el hombre se percata de su soledad y decide volver a contactar con su antigua novia, aquella de la que se había separado en la página anterior. Ella, como si nada hubiera ocurrido, decide darle otra oportunidad. A partir de ahí todas las viñetas se transforman en una sucesión de carantoñas y conversaciones insustanciales donde ambos se piden perdón una y mil veces, diciéndose lo mucho que se quieren reiteradamente. Es decir, el final de la historieta queda engullido por el mito del amor romántico, asemejándose a las historietas de los tebeos para chicas.

En esta historieta se vuelve a palpar la esencia de Pompeia, que utilizaba esas contradicciones tan habituales de los humanos para ridiculizarlos y hacer humor a través de ellas.

En referencia al grafismo de la página y a la composición de esta, se observa una estructura más propia del tebeo tradicional, pues las viñetas prácticamente todas ellas conservan sus marcos, no cambian extremadamente de tamaño, solo existe una ligera asimetría entre ellas que les sirve para aportar cierto dinamismo, muy controlado y una secuenciación tradicional de la trama.



Figura 192. Páginas 1 y 2 de «Je t'aime, moi aussi», (Butifarra!, 1981) de Marika Vila

La concepción de los personajes y sus entornos está mucho más elaborada que en los de otras obras, donde dominaba el estilo expresivo. En este caso la autora recupera su estilo de realismo-estético dando lugar a escenas claras, de trazos modulados y efectistas, donde los personajes tienen una apariencia de canon idealizado, prácticamente, puesto que hasta los cabellos están rigurosamente peinados. La explosión de ese estilo propio del tebeo romántico llega, como se ha visto, en la segunda página, donde ambos se dedican palabras de amor. En ese momento todas las viñetas son conquistadas por un estallido floral y un entorno bucólico. Lejos queda ese estilo rompedor que se había constatado en otras viñetas o historietas de años cercanos; lo que podría llevar a pensar que esta obra podría haber sido reutilizada de alguno de esos encargos de agencia, para la cual solo habría retocado los diálogos. Especialmente,

#### 8.3.3.8 «Amablemente», El Jueves, 1981

«Amablemente» se construye sobre el poema del mismo nombre obra de Iván Díez, que más tarde grabaría Edmundo Rivero. Un texto que hablaba de un asesinato tras una infidelidad.



400

En esta historieta no existen los diálogos entre los personajes, pues es la letra de la canción, colocada a modo de cartucho de texto sobre la viñeta correspondiente, la que se encarga de narrar lo que va aconteciendo en cada una de las escenas.

La historieta se inicia con el nombre de la canción que aparece acompañada por un cuchillo, una palabra que aparece constreñida en una viñeta y de la cual mana sangre a borbotones. Hecho que ya da algunas pistas de lo que el público va a encontrar en la obra. Ese mismo rojo que se usa para la sangre que fluye por el título de la canción será utilizado estratégicamente a lo largo de la historieta para dar toques de color en sitios puntuales: labios, pezones, vasos, uñas, onomatopeyas y, por supuesto, sangre. Una forma de guiar la mirada del lector a lo largo del relato.

El protagonista de la historia va a descubrir al llegar a casa que su pareja le está siendo infiel con otro hombre. Ante tal descubrimiento sorprenderá la serenidad con la cual actúa el hombre engañado, pues con total tranquilidad dejará marchar al amante, porque como aclara, los hombres no son los culpables en estas situaciones. Hecho que hace vaticinar el peor de los finales para la mujer. Sin embargo, la quietud domina sus acciones y, en lugar de tomar represalias, la abraza con ternura, mas todo resulta ser un ardid para vengarse cuando ella más confiada esté.

Con estos poemas Marika pretende mostrar la asimetría que existe entre hombres y mujeres en los casos de infidelidad, en relación con los cuales muchas mujeres pierden la vida, mientras que, cuando el acto es obra de un hombre, las represalias son infinitamente menores. Esta historieta tiene, sobre todo, sentido si se piensa en la época en la que se encuentra realizada, principios de los años ochenta, cuando hacía relativamente poco que se había derogado la ley que condenaba el adulterio, gracias a la presión social llevada a cabo mediante manifestaciones en contra de las penas de prisión que se imponían a las mujeres y, en concreto, tras algunos casos bastante relevantes donde algunas mujeres fueron condenadas por estos actos, lo que movilizó a la sociedad, incluida a la autora, participante en ellas. Sin embargo, que la ley hubiera sido derogada no significaba que muchos hombres dejaran de tomarse la justicia por su mano ante estas «afrentas», como en la historieta y así quería hacerlo constar la artista.



El estilo utilizado para darle vida fue el segundo tipo, el más adecuado para el tema extremo que se abordó. El expresionismo se desborda en cada una de sus viñetas, creando personajes que recuerdan a los de Kirchner en algunos de los grabados que realizó para la novela de Jakob Bosshart, a algunos de sus autorretratos o a sus obras tituladas «Streetwalkers», especialmente en aquellas donde solo hacía uso del trazo incisivo negro.

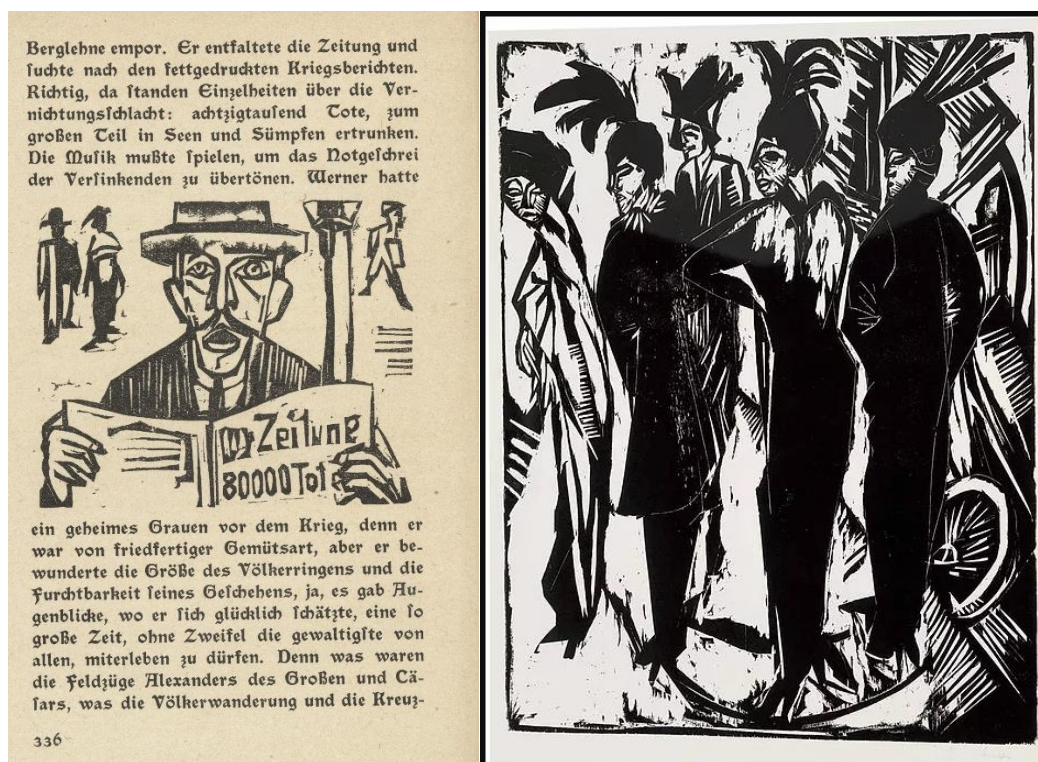


Figura 194. The Peace Apostle: Werner Gütikofer, 1923, Kircher, MoMA

Figura 195. Streetwalkers: Five cocottes, 1913, Kirchner

Los cuerpos alargados y angulosos, los maquillajes de los ojos esperpénticos, tanto en los personajes femeninos como masculinos, como si todos ellos llevaran una máscara de pestañas que se había ido licuando por todo el contorno de los ojos, lo que producía miradas más penetrantes, inquietantes e intensas. Todo en ella se volvía puntiagudo y oscuro creando juegos estridentes de trazos y manchas, a lo que contribuían los formatos elegidos para las viñetas, sus enfoques y los planos. Existían planos creados en diagonal y viñetas que se hacían tan minúsculas y estrechas que dejaban espachurrados a los personajes en ellas, provocando que pareciera que los elementos de sus rostros iban a explotar. En otras ocasiones, comprimía en una misma escena dos momentos consecutivos de la historia o

fragmentaba esta para centrar el interés, con primeros planos, en elementos significativos para la narración.

Una historieta en la que, sin duda, Marika se había abandonado a la experimentación logrando con ello una historieta e imagen visual rompedoras que no dejaba indiferente al lector, ni gráficamente, por lo perturbador de este, ni por su argumento, horriblemente espeluznante.

#### **8.3.3.9 «Penélope», *El Jueves*, n.º 237, 1981**

En ese mismo año 1981 volvió a colaborar con *El Jueves* con la historieta titulada «Penélope», en el número 237, en la cual ahora en lugar de un poema tomaba una canción que se unía con la leyenda de la Odisea y la paciente espera de Penélope a la vuelta de Ulises. Dos historias con las cuales buscaba abordar las esperas a las que se abandonan por amor las mujeres, malgastando en ellas buena parte de sus vidas. Una idealizada e infinita espera romántica que vuelve a las mujeres seres pasivos que, en lugar de animarse para activamente luchar por aquello que quieren, sea amor o cualquier otro motivo, se resignan a esperas infinitas.

Nuevamente una canción, en este caso «Penélope» de Joan Manuel Serrat, pone voz a una historieta de Marika, puesto que, como sucedía con «Amablemente», se retomaba el mutismo en las viñetas, las cuales iban representando lo que la canción narraba.

En esta historieta el experimento se palpa, especialmente, en la composición de las dos páginas que la forman, ya que las viñetas se solapan entre ellas introduciendo algunas viñetas que ofrecen detalles sobre otras más grandes donde tienen lugar en el mismo espacio dos momentos distintos.

La historieta se inicia presentando a la protagonista, «Penélope», que camina hasta la estación de tren para sentarse en un banco de ella y esperar la llegada de uno de ellos. Una secuencia representada, prácticamente toda ella, en la misma escena, solo diferenciadas entre sí por unas someras líneas que marcan los límites entre ellas.



Figura 196. Páginas de «Penélope», (El Jueves, n.º 237, 1981) de Marika Vila

En esa misma página se presentará ya el hombre por el cual suspira Penélope, y al cual espera infinitamente a su regreso sentada en la estación. Una Penélope que, cuando este se marcha es joven y que, sin embargo, conforme se suceden las viñetas va, poco a poco, envejeciendo, prácticamente sin darse cuenta, pues está completamente obsesionada con el retorno de su amado, a lo que se abandona por completo. Nada más llena ya su vida. Día tras día, espera solitaria en un banco de la estación a su vuelta.

Ese envejecimiento de Penélope lo subraya Marika con una viñeta donde se intenta simular lo que en cine sería un plano secuencia a través del cual se logra mostrar el paso del tiempo. Necesario para hacer entender a quien está al otro lado de la página el correr del tiempo y el abandono al cual se ha entregado la protagonista.

Finalmente, la llegada de un tren la saca de su ensimismamiento y comienza a ver cómo distintos pasajeros descienden de él, buscando entre ellos a su amado, al cual reconoce en la lejanía. Sin embargo, cuando se encuentran frente a frente no ve en él al joven del cual se enamoró, puesto que, como no ha sido consciente de su propia vejez, tampoco la concibe



en él, y por ello le acaba rechazando para retornar a su banco de la estación y seguir esperando a ese joven de quien se prendó.

Una triste historia con la cual Marika buscaba alertar de lo perjudiciales que pueden resultar ciertas esperas, si nos abandonamos completamente a ellas, ausentándonos en demasía del mundo real.

El estilo expresivo vuelve a dominar su trazo, rasgado, que a ratos recuerda a aquellos grabados producidos mediante xilografía que dejaban sobre las hojas de papel la huella de unas líneas irregulares o incisivas. Los rostros puntiagudos y alargados volvían a protagonizar los cuerpos de los personajes, en los cuales se creaban profusos maquillajes que focalizaban las miradas y convertían a estas en el centro de atención. Los cuerpos, los cuales parecen siluetas alargadas, parecen haber sido también tallados sobre madera, por las líneas tan marcadas que los recorren, como si estas fueran obra de una escofina. Los rostros también hacen recordar a criaturas circenses o a personajes grotescos del mundo del surrealismo, los cuales parecen esconderse, a ratos, tras patéticas máscaras de madera tallada y lacada. Asimismo, el acentuado claroscuro y las huellas del uso de la esponja vuelven la atmósfera más fantásica y delirante.

#### **8.3.3.10 «Devilidad», Totem, n.º 37, 1981**

Tras las colaboraciones con *El Jueves*, en ese mismo año 1981 realizó otras para *Totem*, la primera de ellas apareció en su número 37, en el ejemplar de junio con el título «Devilidad»<sup>143</sup>.

Es una historieta que solo verla ya llama la atención porque usa muchísimo color, elemento que no era usual en los trabajos de la artista hasta el momento. En este caso, volvía a darse una colaboración con Felipe Hernández Cava, quien elaboró el guion, tratando de emular un juego poético, según me explicaba en la entrevista la autora, quien considera que

---

<sup>143</sup> Título con el cual hacía un juego de palabras con la palabra diablo en inglés, «devil» y la palabra española «debilidad».

esta obra es más de Cava que de ella; aunque disfrutó mucho experimentando con el dibujo tipo fin de siglo.

Es una historieta de cuatro páginas donde el protagonista resulta ser el Diablo, quien con sus malas artes acaba manipulando a una joven que parece haber perdido a su pareja recientemente, punto débil que este malévolo personaje utiliza para hacerla caer en sus redes, de las cuales no podrá escapar.



Figura 197. Página 1 y 4 de «Devil...idad», (Totem, n.º 37, 1981) de Marika Vila

Esa emboscada se produce en un café que evoca a aquellos de la *belle époque*, donde el Diablo topa con su siguiente víctima, una muchacha que se emborracha en soledad tras la muerte de Adrián, su pareja.

A lo largo de las viñetas se observa cómo el Diablo trata de convencerla de ir a otro lugar donde parece ser que le aguarda una sorpresa. Esa sorpresa resulta ser el reencuentro con Adrián, el cual finalmente no tiene lugar, pues el Diablo utiliza la treta de que debe cerrar los ojos para volverle a tener cerca, cuando, en realidad, lo que ha sucedido es que acaba de ser arrastrada al infierno con él.

En esta historieta se genera una atmósfera onírica e ilusoria donde el espectador no acaba de estar seguro de si aquello que está contemplando está sucediendo de verdad o todo es producto de la mente embriagada de la mujer, la cual cree estar aproximándose de nuevo a su amado por mediación del Diablo. Se respira, además, un aire decadente, que era el que Cava buscaba lograr para ella, propio del mundo de los perdedores y los desafortunados, el cual, sin duda, logró recrear Marika con un trazo más contenido y menos ampuloso, más redondeado y, en ocasiones, rebasado por la acuarela que esparcía el pincel sobre él. Unas acuarelas que se movían en los colores complementarios, que son aquellos que más contraste generan entre ellos y los cuales mejor representan un entorno nebuloso, surrealista y artificioso. Esto no va en detrimento de la rotundidad de los personajes, los cuales llenan las escenas con su aparición. A pesar de que el trazo no se muestra tan protagonista, las miradas siguen teniendo una gran fuerza y expresividad, erigiéndose como un elemento narrativo más dentro de las viñetas. Pese a que el color y el formato puedan aumentar en cierto modo el estatismo, la gama de colores no le resta vigor ni vitalidad y, tampoco, le da ningún cariz más templado, como solía suceder al incorporarse el color en el cómic, pues los tonos habían sido ingeniosamente elegidos para acabar con cualquier matiz *naïf* que pudiera despuntar en ella.

#### **8.3.3.11 «Circe», Totem, n.º 40, 1981**

A continuación de «Devilidad», el equipo formado por Cava y Marika no se deshizo, sino que dio lugar a una nueva historieta, «Circe» para el número 40 de *Totem* de ese mismo 1981. Una vez más el estilo elegido volvía a ser el de fin de siglo, pero con colores menos estridentes, aunque quizá más llamativos y planos que asolaban por completo las escenas. Es tal la vibración de color que cuesta posar la vista en un solo punto. Efecto que partía de un nuevo experimento de Marika, que unido a la saturación de escenas con multitud de personajes y ornamentos creaba una imagen visual de profundo abigarramiento y confusión. Solo un sinuoso trazo se encargaba de separar a unas figuras de otras y a unos elementos de otros.

Una confusión que trata de abordar el mundo de la prostitución y, particularmente, el de las *femme fatale*. Una vez más, el equipo compuesto por Marika y Cava pretendía tratar esa atmósfera decadente donde estas mujeres se ganaban la vida, las cuales simulaban tener

un gran poder, pero, en realidad, estaban sometidas a los deseos de otros, los cuales se creían con derecho a todo una vez pagaban la minuta. Lo que convertía a estas mujeres en el escalafón más bajo de la sociedad, donde eran despreciadas y utilizadas por esta a partes iguales.



Figura 198. Página 1 y 4 de «Circe», (Totem, n.º 40, 1981) de Marika Vila

La historieta narra cómo dos soldados que tienen un permiso buscan utilizarlo en la ciudad de París. En un primer momento parece que uno de ellos pretende hacer turismo por los monumentos y museos del lugar, sin embargo, el otro le reconviene para que su turismo comience por otras áreas de París: sus burdeles. Allí son atendidos de forma agradable por la madame, quien les ofrece poder elegir entre cualquiera de sus chicas. Entre ellas existe una pelirroja, Circe, que da nombre a la historieta, la cual, cuando se va a la habitación con este soldado, el que prefería en un inicio otro tipo de turismo, deja caer que está allí tras haber sido arrasado su pueblo por los alemanes, lo que la había dejado sola y la había abocado a entrar en aquel lugar en el que ahora se encontraba. Es por ello por lo que, cuando se va a prostituir, esta le impone que solo le hable en alemán, pues para ella es otro hombre igual



que aquellos que arrasaron su pueblo, mataron a sus familiares y abusaron de las mujeres. Para Circe es un soldado más que va a utilizarla del mismo modo.

La gran profusión del ornato es, asimismo, protagonista de esta historieta, especialmente en las escenas del burdel, donde todo se encuentra copado por ricas telas, llamativas flores y excesiva decoración. Sin embargo, los personajes son tan rotundos que la decoración no los ensombrece, especialmente, a ellas, a las prostitutas, que, con el tono claro de su piel, son focos de luz en las escenas, una claridad que llena estas atrayendo la mirada del espectador, así como el fogonazo de la melena rojo candente de Circe.

Según explicaba Marika en la entrevista, estas dos historietas «Devilidad» y «Circe» fueron pruebas que elaboraron para Toutain Marika y Cava hasta crear «Mata-Hari», que fue la historieta que finalmente le convenció por completo al editor y la que convirtió en serie a partir del número 49 de *Totem* y hasta el 54.

No obstante, antes de que «Mata-Hari» viera la luz, Marika elaboró otras tantas historietas para otras revistas, en especial, para *Rambla*, luego llamada *Rampa*, en la cual acabaría trabajando también dentro del equipo de dirección.

#### **8.3.3.12 «Tango», *Rambla*, n.º 5, 1982**

La primera de ellas apareció publicada en el número 5 de *Rambla* en 1982, con el título «Tango». Obra que se encuentra muy relacionada con «Amablemente», según explicó la artista, puesto que, aunque «Amablemente» parta de un poema de Díez, este autor solía dedicarse a los tangos y mucho de lo que en ellos retrata también dejó poso en ese poema. En el caso de la de *Rambla*, su trama sí parte de un tango y, como la anterior, le sirve a Marika para abordar el machismo que se escondía tras los versos de esta. De hecho, si se repara en el grafismo aplicado a cada una, se comprueba que son bastante semejantes, sobre todo, en la idea de los rostros y los ojos, profusamente maquillados con esa máscara de pestañas que se derrite por el rostro creando la ilusión de un antifaz.

El tango que adaptaba en esta ocasión era «Malevaje»<sup>144</sup> de Enrique Santos Discépolo, el cual volvía a sumir a la historieta en una atmósfera decadente y escabrosa, propia de los suburbios, donde Marika pretende desmontar la leyenda sobre las mujeres castradoras que, se supone, hacen lo que quieren con los hombres para luego deshacerse de ellos cuando han dejado de servirles. Para realizar dicha deconstrucción la artista elige este tango, el cual versa sobre el tema apuntado, para reducirlo al absurdo con las imágenes y la caricatura tan esperpéntica de los personajes, como esperpéntico y demencial es el asunto y los versos. En ellos se va narrando cómo un hombre queda prendado de una mujer que vio bailando un tango, momento desde el cual se ha convertido, básicamente, en una sombra de lo que fue, ya no busca pelea, ya nada queda en él de su antigua ferocidad, solo se dedica a llorar desconsoladamente. Es decir, se ha convertido en un pusilánime por culpa de ella.



Figura 199. Páginas 1 y 3 de «Tango» (Rambla, n.º 5, 1982) de Marika Vila

En las viñetas es donde Marika va mostrando todos esos sollozos del hombre, lo que genera escenas patéticas y ridículas, llenas de un dramatismo exacerbado, ya que el

<sup>144</sup> Nombre que, según la RAE, se les daba a los hombres que ejercían de matones y pendencieros en los arrabales de Buenos Aires.

enamoramiento platónico e irracional del hombre es llevado al extremo, para así hacerlo absurdo y cómico a ojos del lector. La mujer, en este tango, queda retratada como un ser frío e impasible que no siente compasión alguna por ese hombre que, al caer rendido a sus pies, ha quedado reducido a un guñapo. De este modo la retrata la dibujante, sin apenas percatarse de la presencia de ese ser alrededor hasta, prácticamente, el final de la historieta, donde se postra a sus pies. Ella, atónita ante tal situación, se levanta y cierra la historia reduciendo hábilmente esta al absurdo, al tomar su cigarro y echar las cenizas de este sobre la cabellera del hombre.

Como sucedía con «Amablemente», el expresionismo inunda por completo todos los elementos que conforman las viñetas, desde la concepción vibrante de los cuerpos, pasando por los rostros esperpénticos y acabando por los planos utilizados en las escenas, algunos de ellos contrapicados que sirven para alargar las figuras o crear más dinamismo y dramatismo. Como viene siendo habitual en la composición de sus escenas, estas en ocasiones se hallan fuertemente abigarradas, las cuales, sin embargo, aquí son alternadas con viñetas donde se evidencia el desarrollo de una acción mediante la repetición de una misma escena, pero con pequeñas diferencias para percibir ese paso del tiempo. El movimiento, por otro lado, lo consigue incorporando viñetas de formas irregulares que sirven para inquietar, asimismo, al lector. Junto con un trazo vibrante que, de nuevo, se vale de la mancha de la esponja para rellenar grandes espacios y generar textura y claroscuros en la página.

#### **8.3.3.13 «Reflejos», *Rambla*, n.º 11, 1983**

La siguiente obra elaborada para *Rambla* apareció en el número 11, en octubre de 1983, donde se apartó de los tangos para centrarse en la problemática que supone la imagen para las mujeres. Para hablar sobre dicha cuestión creó «Reflejos», donde, se podría decir, que se resume una de las luchas transversales de Marika, tanto como dibujante como investigadora: el cuerpo ocupado de las mujeres y cómo este ha sido utilizado a lo largo de la historia.

En esta historieta de seis páginas solamente existe una protagonista: Clara que, sin embargo, el lector verá multiplicada a lo largo del relato, ya que Marika utiliza a la protagonista, y a su cuerpo blanco, color aplicado estratégicamente por la autora para hacer



de este el foco de atención y para remarcar que su cuerpo está ocupado, que no le pertenece. A través de esa disyuntiva la autora nos presenta a Clara, que regresa a su casa, una casa de colores fuertes y psicodélicos donde la blancura de su cuerpo destaca. En el momento de entrar en esta se percata de que la imagen que le devuelve el espejo de la entrada no es como siempre, es más apagada, más triste. Turbada por esa visión, continúa andando por el pasillo donde un nuevo espejo la espera para reflejarla, pero entonces lo que halla son unos ojos perturbadores que la juzgan, de los cuales intenta escapar buscando refugio en el baño, donde ha olvidado que existe otro espejo que, como los anteriores, la angustia. Ante tanta frustración, la Clara real decide actuar rompiendo ese espejo en mil pedazos. Una acción que, lejos de aliviarla, la sumirá en una situación más inquietante si cabe. Una vez más huye tratando de encontrar otro lugar que le sirva para cobijarse, finalmente encontrará auxilio entre las sábanas de su cama. Un momento de reposo entre tanta desazón, pues allí los reflejos no la afligen, allí es donde todo se para, pero, también, donde todo comienza. Pues empieza a reencontrarse consigo misma, a entender que la lucha contra sí no tiene sentido y, finalmente, en la viñeta de cierre el lector comprueba cómo las dos Claras se han reconciliado, donde ahora el cuerpo ya es totalmente suyo, ahora todo él es suyo, por eso en esa última viñeta este adapta un nuevo color, pues ha dejado de no pertenecerle.



Figura 200. Página 2 y 5 de «Reflejos», (Rambla, n.º 11, 1983) de Marika Vila

Sin duda se trata de una historieta muy experimental al tiempo que intelectual, pues guarda un duro trasfondo, a través del cual se intenta concienciar de que no se debe huir permanentemente de nuestra propia imagen, tampoco ignorarla o sentirnos mal al contemplarla, pues eso solo trae graves frustraciones. Todo ello lo genera con unas viñetas que van sucediéndose a un ritmo vertiginoso a lo largo de las páginas, pues acude al recurso de utilizar una viñeta similar a la anterior para dar esa sensación de dinamismo y movimiento a lo largo de la historieta, lo que se combina con unos encuadres vibrantes que acogen la fragmentación de las acciones que la protagonista lleva a cabo. También se utilizan contrapicados que dejan ver elementos que, de otro modo, el espectador no podría observar, o coloca al cuerpo en ellos en diagonales para transmitir la sensación de perturbación que, en ese instante, está viviendo el personaje, lo que, combinado con una viñeta asimétrica, logra un mayor efecto de inquietud. Nuevamente se recurre a la aplicación del color en lugar de tan solo el uso del blanco y negro pero, como ya sucediera en «Devilidad», ha elegido cuidadosamente los colores, evitando de nuevo que estos dulcificaran o restaran fuerza a la historia. Son, por tanto, colores llamativos, pero prácticamente irreales, puesto que las casas no suelen pintarse de colores tan chillones y fuertes, por el desasosiego que causarían a sus moradores. Sin embargo, justamente por esa razón los elige la autora, para completar así la función que inician los encuadres y las viñetas.

De este modo crea un todo, donde cada uno de los elementos de la composición tiene una función clara. Solamente el trazo queda algo más contenido, encuadrándose, en esta ocasión, más en ese realismo-estético que en el expresivo. Y como suele ser habitual en los trabajos de la autora, se vuelve a prescindir de los bocadillos en favor de una historieta muda que es narrada por una voz en *off* que se aloja en unos cartuchos de texto negros que acaparan el ancho de las viñetas.

#### **8.3.3.14 «Moderna secreta», *Rampa*, n.<sup>os</sup> 2-10, 1984**

En la misma revista, pero cuando esta tuvo que cambiar su nombre a *Rampa*, elaboró Marika una larga serie titulada «Moderna secreta», que comenzaba en el número 2 y finalizaba en el 10, durante el año 1984.

La autora misma describe esta obra como puro experimento, puesto que lo que trataba era de hacer lo más complicada posible la comprensión de esta. Objetivo que, sin lugar a dudas, consiguió, puesto que son tramas intrincadas donde intervienen diversos personajes, donde la magia y el cambio de escenarios ocupan un papel fundamental y, además, el poso de las corrientes artísticas es constantemente utilizado, con lo que consigue dar lugar a una serie donde el estilo cambia con cada episodio. Un tratamiento que contribuye a la complejidad de la historia, porque el lector en cada número encuentra un grafismo distinto, pero con la que consigue una imagen visual muy rica.



Sin embargo, el análisis unitario se complica por la diversidad que muestra cada capítulo, lo que lleva a extraer solamente algunos ejemplos y a no poder establecer un análisis estilístico concreto, mas la rotundidad de tan solo algunos extractos será suficiente para tener una idea aproximada de la complejidad de esta serie y del trabajo que guarda detrás.

El argumento de la serie, sin embargo, es muy concreto, pues la protagonista es una niña, Moderna Secreta, que resulta ser la hija de Morgana el Hada y tener un padre mágico desconocido con el cual se reencontrará a lo largo de la historia. Esta pequeña maga se está



formando en la magia y su cometido es llevar a cabo una receta mágica en cada capítulo, recetas que servirán de excusa para recorrer leyendas pertenecientes a distintas culturas o para viajar a otras épocas, de las cuales el grafismo asumirá el estilo de la corriente artística popular en cada momento. Todo ello se genera, como aseguraba la autora en la entrevista, «con un dibujo muy concreto, con un tipo de línea realista, pero jugando con todas las iconografías de cada cultura y de cada leyenda» (Entrevista, 11 de marzo de 2017).

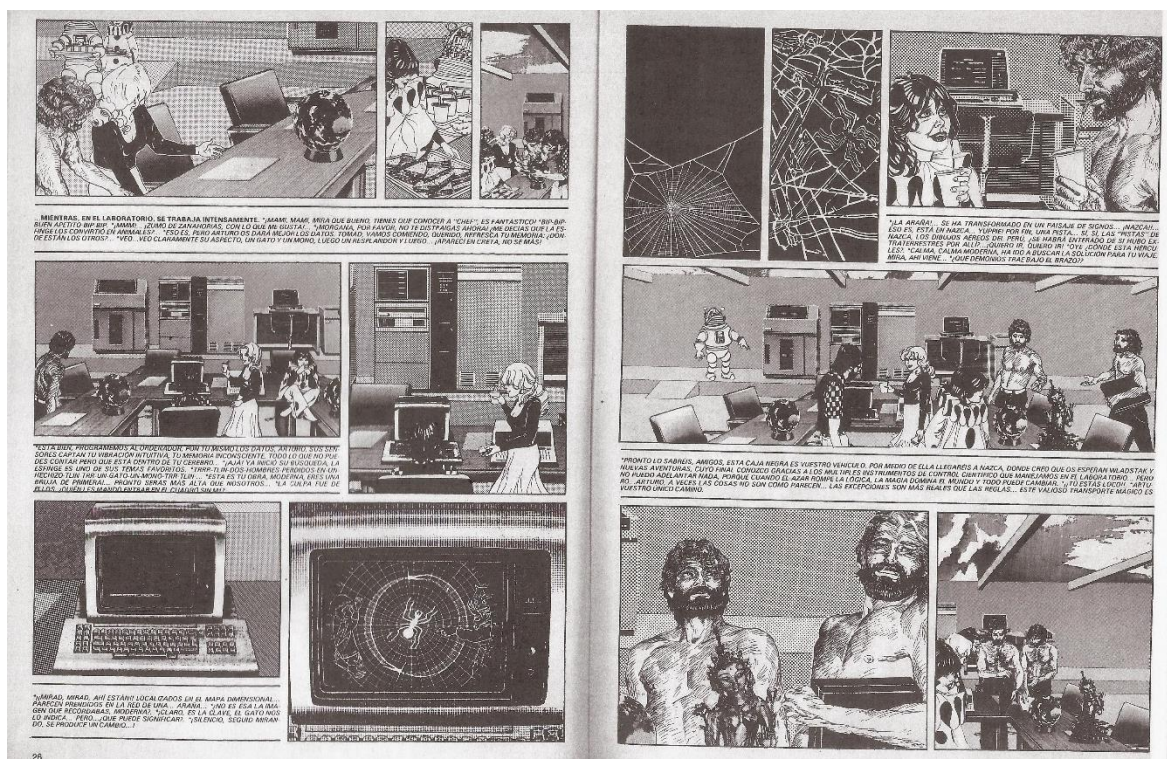


Figura 202. Página de «Moderna Secreta», (Rampa, n.º 6, 1984) de Marika Vila

La historieta se inicia al convertir Moderna, con los hechizos del libro de Circe, a los invitados de su madre en cerdos, quienes por otro hechizo de la pequeña bruja, acabarán dentro de un cuadro a través del cual serán conducidos hasta la Esfinge de Tebas, quien les formulará, a estos personajes que ahora han adoptado la forma de los cerditos del cuento, su famoso acertijo. Como todos fallan diciendo animales incorrectos, la Esfinge los transforma en esos animales y los dispersa por diversos mundos. Uno de ellos caerá en España en forma de toro picassiano, otro adoptará la forma de gato y será enviado a Nazca y, el último, con forma de mono, acabará en China. Coyuntura que llevará a Moderna y a Morgana a viajar por el espacio y el tiempo hasta dar con todos ellos, para reunirlos y desencantarlos. Periplo

que Marika utilizará para incorporar a través de la técnica del *collage* elementos de otras épocas, cuadros o imitar estilos, como el de Picasso para representar al toro o los recortes de revistas para crear la ilusión de un mundo futurístico.



Figura 203. Página de «Moderna Secreta», (Rampa, n.º 8, 1984) de Marika Vila

Cada capítulo de Moderna Secreta será una excusa para mezclar y poner en relación todo tipo de estilos, dibujos, cuadros y demás elementos que pudieran interesar a la artista, dando lugar a unas páginas complejas y caóticas, que eran difíciles de interpretar, pues los cartuchos de texto no ayudaban demasiado, ya que en ellos se unía la narración con las intervenciones de todos los personajes de la escena correspondiente; otras veces esos cartuchos solo contenían los ingredientes de la receta mágica, nada más. Con esto la autora pretendía que el lector tuviera que detenerse más tiempo en la historieta, que, incluso, tuviera que realizar una segunda lectura, ya que estaba pensada como contrapartida a las historietas de rápida lectura. Como ella misma confesaba «quería que el lector se entretuviera, y como tenía que leerla varias veces, que fuera encontrando todo el sentido a cada objeto o iconografía» (Entrevista, 11 de marzo de 2017).



«Moderna Secreta» es, sin duda, la historieta donde más trabajo conceptual introdujo Marika, y, probablemente, el culmen de su gusto por el experimento, pues cada escena muestra una intrincada investigación en su interior. Su densidad y complejidad, tanto visual como textual, sumen al lector en un estado de confusión que solo se resuelve con la relectura y la interpretación paciente de las escenas. Pese a todo, es una historieta de una riqueza visual abrumadora donde se notan todos los conocimientos y herramientas que la dibujante ha ido recolectando a lo largo de su vida, puesto que los derrama todos ellos en «Moderna Secreta», en una historieta de planos asimétricos que suman ritmo a la narración y de enfoques y planos variadísimos; pues todos y cada uno de los recursos del lenguaje del cómic han sido bienvenidos en la concepción de esta enmarañada, pero asombrosa, historieta.

#### **8.3.3.15 «Trip», Rampa, n.º 15, febrero 1984**

El fin de la serie de «Moderna Secreta» no significó, en ningún caso, el final de las colaboraciones de Marika con *Rampa*, pues en el número 15 de febrero de 1984 publicó «Trip», una historieta que constó de tres páginas y que fue construida sobre un poema que había escrito la propia dibujante en contra de la droga. Así pues, se trata de un poema que sirvió para la creación de una historieta donde se hacía alusión a que no todos los viajes que se consiguen a través de la droga llevan a sitios maravillosos, ya que muchos de ellos terminan en «un mal viaje».

En esta historieta, de línea más bien realista, Marika coloca en un fantástico paisaje costero a dos personajes que acaban de consumir droga y que están esperando a que esta les haga algún tipo de efecto. Como este tarda en llegar, la pareja comienza a pensar que los han estafado. Sin embargo, la llegada de una mariquita hace que comiencen a sentir los primeros síntomas, pues creen ver cómo el insecto se convierte en un vehículo minúsculo en la palma de su mano. Después de eso, comienzan a sentirse más y más embriagados por la droga, tanto que creen tener la habilidad de volar, momento en el cual, lo que hasta entonces solo había sido un agradable y fantasioso viaje, comienza a tornarse, a ojos del espectador, en crónica de una muerte anunciada, puesto que ambos, incitados por una gaviota que revolotea en torno a ellos, se lanzan al vacío pensando en que así podrán jugar con el pájaro. Sin embargo, tan

solo se están abocando a su triste final, pues al saltar para alcanzarla se precipitan al vacío, sobre las rocas de un rompeolas donde sus cuerpos se desploman exánimes.



Figura 204. Página 1 y 3 de «Trip», (Rambla, n.º 15, 1984) de Marika Vila

De este modo la autora busca alertar de los peligros que puede acarrear el consumo de drogas y, especialmente, las alucinaciones que este puede provocar, convirtiendo la realidad en un mundo distorsionado en el cual se puede encontrar un triste final.

Al pretender crear con su historieta una llamada de atención contra el consumo de estupefacientes, elige esa línea más realista y serena, una composición clara y limpia, sin grandes estridencias y elementos grotescos, puesto que busca conectarla lo más posible a la realidad, para que el efecto fuera más potente, ya que si hubiera optado por un mundo más cercano al expresionismo y a la fantasía, el espectador podría pensar o sentir la historia como algo lejano, no como algo cotidiano que puede suceder cerca de él. Buscaba así impactar y, por eso, en la última viñeta pone a la vista del espectador los dos cuerpos despenados inertes. En esta ocasión tampoco utiliza viñetas asimétricas, sino que elabora las páginas mediante viñetas idénticas, al modo tradicional, pues trata de que la narración y lo que acontece en ella



sea lo que atraiga al espectador, y que se entienda cómo progresivamente los protagonistas van sintiéndose embriagados. Aunque el resultado gráfico visual es bastante caligráfico y límpido, el experimento no ha sido obviado, solo que se ha utilizado para crear los enfoques de las escenas y las fantásticas imágenes producidas por la mente de los protagonistas, las cuales dan un gran juego creativo a la autora. Como sucedía en ese primer estilo de la autora, el realismo-estético, aquí el blanco domina al negro, prescindiendo de las grandes manchas oscuras producidas por esponja, los dramáticos claroscuros o los colores estridentes e inquietantes.

#### **8.3.3.16 «La fuerza del cocodrilo es solo la del agua que lo lleva», El Víbora, 1984**

La siguiente obra es una historieta inédita que Marika creó con guion de ONLIYOU para *El Víbora* en 1984, pero que, por desavenencias con el editor, jamás vio la luz en la revista. La historieta se tituló «La fuerza del cocodrilo es solo la del agua que lo lleva» y en ella se busca tratar la cuestión de la opresión y la falta de unión y solidaridad entre iguales.

Para narrar esa cuestión Marika y ONLIYOU sitúan la acción en el Congo y en las tribus que lo habitan. Allí llegan los que parecen ser dos colonizadores, quienes buscan enriquecerse a base de juegos de azar, pero como ambos son nulos en dichos menesteres, buscan entre los indígenas a alguien que pueda trabajar por ellos y que les haga enriquecerse de forma sencilla. Así, observando a los congoleños, se percatan de que hay uno que tiene una gran puntería: perfecto para el billar. Con sus promesas de fortuna y de mejora de su situación actual, lo convencen para que trabaje para ellos ganando partidas de billar. De ese modo empieza a creerse imprescindible e importante, ya que parece que en el mundo de los blancos sí es alguien y no uno de tantos. Un hecho que le hace olvidarse de los suyos e, incluso, llegar a despreciarlos, cuando en su tribu no le valoran como él cree merecer. No obstante, esa vida de lujos y reconocimiento no dura para siempre y cuando se desata la guerra y sus compañeros van a defenderse, él es recriminado por no contribuir, ya que se mantiene en el mundo de los blancos. Sin embargo, la guerra también acaba teniendo consecuencias para él, porque es abandonado por los blancos y condenado a prisión, donde nadie se acuerda de él, como había hecho él con sus compañeros cuando se creía en la cima

del mundo. Cuando es liberado decide volver a su aldea, donde es tratado, prácticamente, como un loco, en pago por su insolencia para con ellos.



Figura 205. Páginas de «La fuerza del cocodrilo...», (El Víbora, 1984) de Marika Vila

En esta historieta retorna a su estilo expresionista, de hecho, se podría decir que conjuga este con ciertos matices *underground*, si se repara en la concepción de los personajes, donde estos tienen sus rasgos identificativos bastante desproporcionados, como se advierte en el dibujo de las orejas, labios y mentones. Se usa el recurso del fuerte abigarramiento de los elementos de las escenas combinado con enfoques contrapicados, primerísimos planos y perspectivas muy fugadas. Se utiliza también el recurso de descomponer una acción en distintas escenas para simular el transcurso de esta y retornan los opacos negros que aportan rotundidad y contundencia a las escenas. El trazo es preciso y firme y, aunque en este caso los personajes no son de líneas tan quebradas y angulosas, sino más redondeadas, vuelven a crear figuras grotescas y llamativas que dan vida a otro nuevo experimento gráfico de la artista.

### 8.3.3.17 «En un lugar sin límites», *Rambla-Rampa*, n.º 24, noviembre 1984

Tras ese intento de publicación fallida en *El Víbora*, llegaron las últimas obras que dibujó para *Rambla-Rampa*, todas ellas fueron ilustraciones de pequeños fragmentos de relatos. El hecho de que no contribuyera con historietas no se debió a la falta de ganas, sino de tiempo, puesto que al incorporarse a la dirección de la revista y encargarse de la maquetación de esta, cuando dejaba todo preparado no le quedaba demasiado tiempo para sus propias contribuciones y, por esa razón, optaba por crear esas ilustraciones de textos.



Figura 206. Ilustración «En un lugar sin límites», (*Rambla*, n.º 24, 1984) de Marika Vila

Una de esas imágenes se publicó en el número 24 de noviembre de 1984 bajo el título del fragmento de texto elegido en aquella ocasión, «En un lugar sin límites» de José Donoso. En ese trozo de texto se relataba la truculenta situación atravesada por una prostituta llamada «Japonesa» y un homosexual, Manuel, que para contar con una casa debían satisfacer los oscuros deseos del que parecía ser su jefe, D. Alejo. Esos deseos pasaban por meter a ambos

en una habitación para que practicasen sexo mientras que D. Alejo y sus amigos los observaban desde una ventana abierta en el dormitorio para tal fin. Marika da vida a ese momento de encuentro entre Manuel y «Japonesa», mostrando al primero aterido de miedo y lleno de asco por lo que tiene que hacer, mientras que a ella la representa con toda la rotundidad e inmensidad con la cual la describe Donoso. Es una imagen decadente y tremendamente sobrecogedora, por la contundencia de los personajes y por lo grotesco de aquellos que miran con lascivia por la ventana, convertidos en seres extravagantes, diabólicos y monstruosos, gracias a la línea expresiva y angulosa de la artista que, junto con el enfoque contrapicado, crea una mayor perturbación.

#### 8.3.3.18 «Los hijos de la medianoche», *Rambla-Rampa*, n.º 36, enero-febrero 1985

Tras «En un lugar sin límites» creó «Los hijos de la medianoche» para el número 36 de enero-febrero de 1985 que, nuevamente, partía de un fragmento del mismo título escrito por Salmon Rushdie. Esta ilustración se encontraba publicada dentro del ejemplar de terror de ese mes.



Figura 207. Ilustración de «Los hijos de la medianoche», (*Rambla*, n.º 26, 1985) de Marika Vila

Como ella explicó en la entrevista, sus miedos no se relacionaban con vampiros, fantasmas o zombis, sus miedos iban más allá de todo aquello. A ella lo que le aterrizzaba era la falta de esperanza que estaba empezando a palparse en la sociedad. A consecuencia de ello, decidió construir esta ilustración alejada de los tópicos del terror y basada en ese texto de Rushdie donde se hablaba de cómo estaban vaciando la esperanza a los seres humanos. La imagen es difícil de interpretar, puesto que es bastante conceptual, ya que se compone de distintos personajes colocados unos sobre otros creando una especie de *collage*. Algunos parecen, incluso, haber sido recortados de revistas y colocados sobre la página. Una ilustración que, como todas las obras de la autora, es producto de la experimentación, en este caso, centrada en situar distintos personajes sobre la página sin relación entre ellos a simple vista, con estilos, gestos y tamaños dispares que, cuando son relacionados con el texto, son la representación alegórica de aquellos seres de los que este habla y a quienes se les ha arrancado la esperanza.

La línea utilizada para dibujarlos es realista, de hecho, parecen retratos sacados del mundo real; lo cual se ha combinado con potentes claroscuros, con el uso de los rayados y con el trazo de la pluma incisiva. El expresionismo en esta obra se aloja en la gestualidad de los personajes, donde cada uno de ellos muestra una emoción distinta, en algunos casos, incluso, rozando el patetismo, como el personaje colocado tras el punki.

#### **8.3.3.19 «La Nardo», Rambla-Rampa, n.º 30, mayo-junio 1985**

La última de las ilustraciones que Marika creó para *Rambla-Rampa* fue «La Nardo» en el número 30 de mayo-junio de 1985. Para ella escogió un fragmento atroz de Ramón Gómez de la Serna, titulado «La Nardo», nombre que asume la ilustración.

El texto de Gómez de la Serna narraba el enamoramiento de una pareja, cuyo amor los acababa matando, pues decidían suicidarse juntos para así morir al mismo tiempo. Para tal fin la droga vuelve a ser protagonista, ya que por medio de ella buscan la muerte dulce, una muerte por sobredosis. En ese fragmento el autor relata como ambos se pinchan una jeringuilla cada uno que los empieza a sumir en el ligero sueño de la muerte. Sin embargo, el hombre se percata de que ella no está despidiéndose de este mundo a la misma velocidad que él, entonces decide inyectarle otra vez más, para acelerar así el proceso, pues teme que

al final solo sea él quien acabe muriendo. No obstante, ni siquiera esa segunda dosis logra que ella muera. Ante tal situación, él decide que la única solución es acabar con la vida de ella de forma más drástica, y, entonces, saca una navaja y la apuñala en el corazón, momento en el que ella exhala su último aliento. Ahora, convencido de que ella no le sobrevivirá y de que ambos marcharán juntos, se inyecta una vez más, perdiendo la vida incluso antes de poder, siquiera, quitarse la jeringuilla del brazo.



Figura 208. Ilustración de «La Nardo», (Rambla, n.º 30, 1985) de Marika Vila

Ese es el momento elegido por Marika para su ilustración, el de los dos cuerpos desplomados inertes sobre el lecho que, antes de despedirse de la vida, han compartido. Escena que aparece precedida por la ilustración de Aurelia, la mujer protagonista del relato y la misma que aparecerá en segundo plano.

La escena representa un dormitorio donde la pareja ha yacido antes de llevar a cabo su suicidio, donde se halla Aurelia tumbada bocarriba desnuda con la señal de la puñalada que le había propinado Federico, el personaje masculino, en el corazón y de la cual manan hilos de sangre que corren hasta su vientre. A su lado, y a medio caer del lecho, aparece



Federico, igualmente desnudo, de lado y dando muestra, en el brazo que queda a la vista del espectador, del torniquete previo que se había colocado antes de pincharse con la jeringuilla una nueva dosis, la cual ha quedado clavada, cual dardo, en la piel de él. Una imagen sobrecogedora que se vuelve incluso más brutal cuando es conectada con el texto que le da vida.

En esta ilustración sigue conservando el trazo realista, pero combinado con los potentes claroscuros que consigue por medio del uso de la esponja junto con el rayado nervioso que da lugar a las texturas, a las sombras de estas y al profuso maquillaje de la mirada de Aurelia, quien parece recibir al lector y enseñarle su triste final. Un final que este divisa desde un plano ligeramente picado que le permite ver por completo la escena y sus detalles.

### 8.3.3.20 «Mata-Hari», Totem, n.º 49-54, 1991



Figura 209. Página 1 y 4 de «Mata-Hari», (Totem, n.º 49, 1991) de Marika Vila



En el año 1991 llegaba una historieta para la cual había estado haciendo pruebas con Felipe Hernández Cava, esas pruebas habían sido las historietas de «Devilidad» y «Circe», las cuales ya iban internándose en ese ambiente decadente de fin de siglo y en los fondos oscuros de las ciudades donde reinaba la promiscuidad de los burdeles. Esas pruebas acabaron concibiendo a «Mata-Hari», una historieta que acabó convirtiéndose en serie entre los números 49 al 54 de la revista *Totem*. Sin embargo, el equipo formado por Marika y Cava fue disuelto por el editor, Toutain, creando el de Marika con Andreu Martín.

Como sucedió con «Circe», el objetivo en «Mata-Hari» fue similar, ya que buscaba deconstruir el tópico de *femme fatale* y demostrar, a través de esta historieta, que, en realidad, todo se basaba en un artificioso disfraz con el cual simulaba tener poder, pero que ese poder siempre estaba dominado por otra persona que se encontraba por encima de ella.

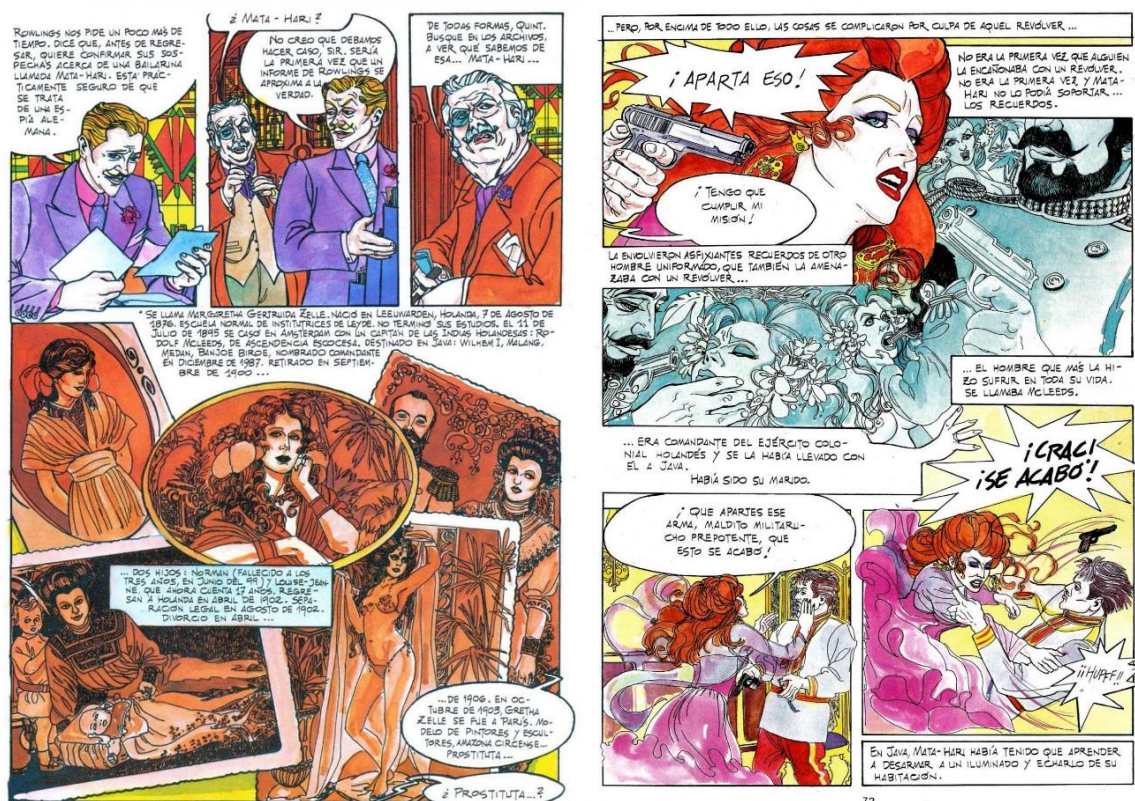


Figura 210. Página 9 y 2 de «Mata-Hari», (*Totem*, n.º 50 y n.º 52, 1991) de Marika Vila

Decidió tomar como protagonista a la figura de Mata-Hari porque tenía una gran historia detrás y porque, además, había acabado siendo revestida por una leyenda que la

dejaba en muy mal lugar, ya que todos la utilizaron para sus intereses, mientras que fue ella quien pagó obteniendo un triste final. Marika explicaba en su dossier que

se sabe poco de la mujer transformada en mito erótico y perverso de una seductora al servicio del ejército alemán: prostituta y espía son solo dos de los múltiples calificativos devaluadores que le han sido atribuidos al agente H21, rodeada de leyendas y rumores. Lo cierto es que Madrid fue el último de sus escenarios y en él fue detenida, después de ser utilizada por todos los bandos, para ser fusilada el 15 de octubre de 1917... (Vila, 2013).

En cuanto al estilo, la autora explicó en la entrevista que combinó el del realismo-estético con el expresionista para crear así una contraposición entre los personajes, mientras que las mujeres, especialmente Mata-Hari, fueron concebidas como fruto de la belleza, los hombres, sobre todo aquellos que se aprovechaban de ella, lo fueron mediante el trazo expresionista para hacerlos grotescos y repugnantes, para así evidenciar el tipo de persona que en realidad eran y mostrar el rechazo hacia ellos, intentando introducir en todo ello un toque de humor ácido.

Los contextos y las localizaciones, sin embargo, son bastante realistas y clásicos, así como la compartimentación de las páginas, donde optó por una regularidad más o menos simétrica de las viñetas; salvo en aquellas ocasiones donde las ensanchaba y las liberaba de sus marcos para crear escenas con un mayor nivel de importancia y significación dentro de la obra. No obstante, conforme vaya avanzando la historia y, por tanto, sus episodios, se verá que el grafismo se relaja y las composiciones de las páginas dejan de ser tan clásicas y tradicionales. Esto se encuentra en relación con la carga dramática del relato, que va ganando en tensión y ritmo conforme se acerca a los capítulos finales. Es por ello por lo que surgen con más asiduidad las inmensas viñetas donde se esparcen recuerdos de la Primera Guerra Mundial, a los cuales se les aplica una pátina de color sepia para hacerlos parecer antiguas fotografías, también surgen las vivencias del pasado de Mata-Hari, las cuales adoptan un mortecino color azul claro, por la tristeza, pesadumbre y angustia que estos suponen para ella. Esas inmensas viñetas son, asimismo, importantes para narrar la entrada en cólera de Mata-Hari, pues igual que ella explota de rabia en la escena, explotan las viñetas ocupando prácticamente por entero la página. De este modo la dibujante consigue darle expresividad

tanto a la acción como al grafismo, por el efecto de espectacularidad que crea. Además, es una exhibición magnífica de su gran conocimiento del lenguaje del cómic, pues utiliza los recursos que este pone a su disposición siempre de manera inteligente y acertada, para alcanzar efectos sublimes en su obra.

Ese dominio del grafismo también se palpa en las grandes viñetas copadas por las vistas de paisajes, que sitúan rápidamente al lector en las distintas capitales del mundo, pues capta todos y cada uno de sus rasgos más identificativos, todo ello a través de un trazo grueso, denso y sinuoso que hace recordar al del *Art-Nouveau*, y con el que crea pequeños detalles que dan un aspecto verídico a la historieta, como poner en morse en algunos bocadillos para hacer alusión a ese mundo de espías que trataba de retratar en la historieta



Figura 211. Páginas 2 y 7 de «Mata-Hari», (Totem, n.º 51, 1991) de Marika Vila

En la aplicación del color se observará que cada número tendrá el suyo propio, pues unas veces optará por los tonos fríos y complementarios, vibrantes y extremos, donde el protagonista será el morado y sus subtonos; en otros casos predominará una variedad más cálida, pero de tono fuerte, donde el uso del rojo será el más potente y, por último será posible



encontrar la unión de los dos anteriores. Es decir, que la aplicación del color unas veces tenderá a aquella vista en «Devilidad», donde se creaban atmósferas oníricas, y otras veces irá hacia «Circe», con ambientes más clásicos en lo que a colores se refiere, pero enormemente refulgentes. En todos los casos conseguirá que los episodios de «Mata-Hari» sean explosiones vibrantes de color creadas para deslumbrar al lector y evitar el recuerdo *naïf* que suele imponer este.

En cuanto a su trama, esta se desarrolla a lo largo de siete capítulos de ocho páginas cada uno. En ellos se fabula sobre la vida de Mata-Hari en Madrid, donde se instaló para ser bailarina erótica y para, con sus movimientos sensuales, atraer hasta su cama a grandes y altos mandos de los ejércitos enemigos, pues su misión, además de la de bailar y acostarse cada noche con un militar distinto, era la de servir de espía al servicio de espionaje alemán, que, como se advierte a lo largo de los episodios, tiene totalmente controlada la habitación de la bailarina con distintos sistemas de grabación, para así tener conocimiento de los pasos de los ejércitos rivales. Así pues, pese al poder que parece tener Mata-Hari, ella tan solo es un peón más que cumple órdenes e intenta salvar su vida; una vida de huida, tristeza y desafección.

De esta forma, Marika y Martín logran desmontar el mito erótico de *femme fatale* de Mata-Hari, descubriendo que solo es una pieza más del entramado, vistoso sí, pero uno más, cuya vida pertenece más a aquellos que la rodean que a sí misma. Una historieta que, además, sirve para recrear el clima que se vivía durante la Gran Guerra en la España neutral, y, en concreto, en los ambientes selectos de esta. Una atmósfera que queda espléndidamente retratada por Marika, y que facilita al lector integrarse en la historieta, gracias a ese ambiente de riqueza, elegancia, boato y bohemia.

#### **8.3.3.21 «Érase una vez», Los derechos de la mujer, Ikusager, 1992**

Finalizada «Mata-Hari», las historietas e ilustraciones que quedan por abordar pertenecieron a distintas publicaciones que se llevaron a cabo en nuestro país como pequeñas antologías, que no tuvieron continuación, de las mujeres que estaban activas en ese momento en el mundo del cómic. La primera de ellas fue publicada por Ikusager, bajo el nombre de

*Los derechos de la mujer* en 1992. En ella publicó, entre otras muchas, Marika, su historieta «Érase una vez».

En esta nueva historieta crea un relato doble, puesto que se verá cómo son dos las historias que paralelamente se van desarrollando sobre el soporte de la página. Ambas parten del mismo punto, de los cuentos populares, donde por un lado estaban los reyes y sus historias, y, por el otro, se encontraba el pueblo llano y sus cuitas. Esas dos perspectivas son las que aunará en esas historietas dobles. Por un lado, la vida en palacio y, por el otro lado, la vida en el pueblo que rodea a ese inmenso castillo. En primera instancia parecen dos situaciones antagónicas, pero, en realidad, se parecen más de lo que a simple vista se pudiera creer, sobre todo, por la forma en la que las deconstruye Marika, poniendo al descubierto los arquetipos de los que están compuestas y evidenciando que en ellas la voz de las mujeres estuvo gravemente silenciada, puesto que la voz que hablaba por ellas siempre fue masculina y patriarcal. Una historieta donde la visión feminista vuelve a tomar el control reduciendo al absurdo tantas y tantas leyendas y cuentos que han formado la base de nuestra cultura.



Figura 212. Páginas de «Érase una vez», (*Los derechos de la mujer*, 1992) de Marika Vila

Marika colocará la vida en palacio en la parte superior de la página, con inmensas viñetas cuadradas o estrechas y verticales; mientras que ocupará la parte inferior con viñetas rectangulares corridas donde situará al pueblo llano. Sin duda, una clara alusión con esta composición al lugar que ambos ocupan en la sociedad: los ricos y privilegiados arriba y los pobres y desarraigados abajo.

Comenzando por la zona superior, en ella se desarrollará una intensa discusión, con tintes feministas, entre el monarca y su hija la princesa, la cual quiere saber cuál es su lugar y sus derechos dentro de ese mundo que le ha tocado vivir. Para ello, viñeta tras viñeta, interpela a su padre con cientos de preguntas, cuyas respuestas no acaban de entusiasmarla, pues a través de ellas va entendiendo la insulsa vida a la que se encuentra abocada, en la cual no habrá más alicientes que el de hallar a un príncipe azul y el de concebir herederos. Aunque intentará revelarse, cosa que saca de quicio al rey, pues va contra natura, pero no logrará nada, pues la historia y el sistema social ya han marcado su destino.



Figura 213. Páginas de «Érase una vez», (Los derechos de la mujer, 1992) de Marika Vila

Mientras tanto, en la parte inferior, aparece el pueblo llano y, a la cabeza de este, lo que parece ser un recaudador, uno de los personajes más comunes de estos relatos, que

apoyado en una mesa se dedica a beber y a lamentarse de la vida que le ha tocado llevar y de lo oprimidos que se encuentran bajo el yugo del rey. Sin embargo, la peor parte parecen llevársela todos aquellos que, de forma alterna, van apareciendo detrás de él, como para dar sentido y apoyo visual a lo que dice en sus bocadillos. Esas escenas secundarias muestran a mujeres trabajando, madres a las cuales les quitan a sus hijos para convertirlos en lacayos del rey, mujeres que soportan la ira de sus maridos cuando algo no está a su gusto, mujeres que son violadas sin poder ampararse en ninguna ley, y que deben hacerse cargo del fruto de ese abuso. Esa segunda historieta acaba con esta mujer violada lamentándose de que vaya a tener una niña, que solo traerá problemas y deseando, al mismo tiempo, haber nacido princesa, sin saber que, en realidad, la vida de esta tampoco tiene mucho que envidiar, pues ambas son víctimas del sistema patriarcal.

En esta historieta, aunque predomina el estilo de los cómics clásicos, puesto que se pretende hacer alusión a los cuentos populares y este es el más adecuado para dicho fin, la línea, en ocasiones, se vuelve expresiva caricaturizando a los personajes, a quienes deformará, contraerá, alargará y ridiculizará los rostros, o para exagerar la reacción que provocan en ellos los sentimientos. De esta forma experimenta con la estética del cuento popular, quebrándola con el grafismo. Del mismo modo los colores, aplicados con lo que parece ser acuarela, parecen dulcificar la escena, sin embargo, al desperdigar ciertos tonos fríos, chillones y vibrantes a lo largo de ambas historietas, crea cierta disonancia con la que avisa al lector de que no se encuentra ante una típica historieta bucólica y romántica medieval, sino ante algo que va mucho más allá, al objetivo de desmontarla y mostrarle el esqueleto discriminatorio que la mantiene en pie.

#### **8.3.3.22 Portada y «Help!», Cambio el polvo por brillo, Virus Comix, 1993**

La siguiente antología, si así puede ser denominada, con la cual contribuyó Marika, fue con *Cambio el polvo por brillo* de Virus Comix en 1993, para la cual realizó tanto la portada como una historieta de cuatro páginas. Con este álbum lo que las mentes que lo idearon querían era crear un comic sobre el sexismo. Para ello buscaron un título a la altura que, junto con el contenido del álbum, fuera una declaración de intenciones contra el sexismo. Así lo expusieron en su epílogo:



que qué significa ese título, os preguntaréis. Pensad un poco. Tiene un doble sentido. De un lado, contraponer el sexo rápido, insulso y agresivo (el «polvo» es al sexo lo que la «hamburguesa» es a la comida, es decir, mero «fastfood» o «fastsex», algo para consumir no para disfrutar) al sexo imaginativo y entendido como comunicación y afectividad, a lo «brillante» de la vida. De otro lado, contraponer el cómic aburrido, exhibición de sexismo y violencia gratuitas, basado en «el polvo» a secas, con el cómic creativo, que tiene algo que comunicar, que tiene el «brillo» de las nuevas ideas. Es cierto que el cómic sexista es «lo que vende», pero también es cierto que los hábitos de consumo los determina el mercado (tod\*s nosotr\*s) y que, muchas veces, no se les deja a l\*os lector\*es otra opción de compra por falta de oferta. Os presentamos en las siguientes páginas una nutrida variedad de formas de mirar, de abordar el problema del sexismo, tanto en el cómic como en la vida. Diversos estilos gráficos, diferentes personalidades, disantos puntos de vista (AA.VV, 1993: 4).

Solamente la portada concebida por Marika resume en sí misma el proyecto que se llevaba a cabo en aquel álbum que el lector tenía entre sus manos. En ella una mujer dibujante, a lomos de una pluma estilográfica, aparecía volando, mientras a su paso había ido haciendo añicos todos aquellos cómics sexistas que la rodeaban. Era la dibujante que se empoderaba para realizar un cambio dentro del sector. Junto a ella emergía vibrante el título del álbum. Una portada donde, como era de esperar, la autora optó por su estilo más expresionista, con el cual creó una protagonista agresiva y activa a la cual no le quedaba un ápice de ñoñería ni remilgo alguno, pues estaba lista para entrar en acción.

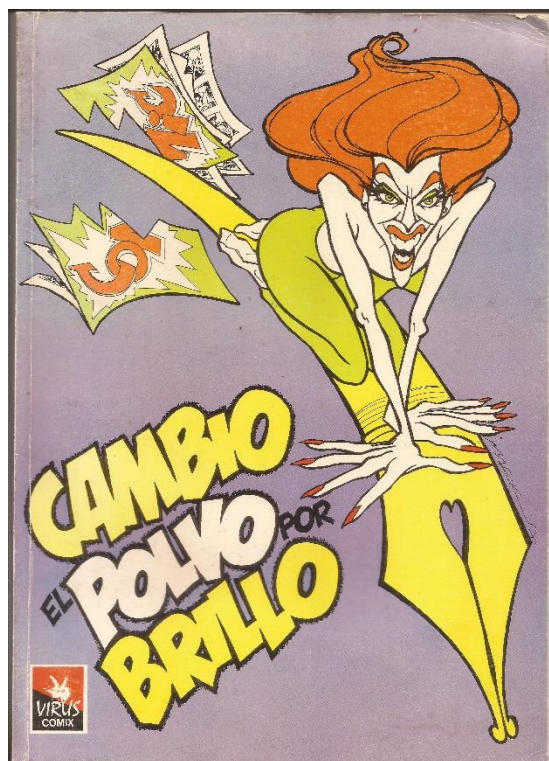


Figura 214. Portada de Marika Vila para Cambio el polvo por brillo (1993)

En cuanto a la historieta, de título «Help!», seguirá el mismo enfoque: la denuncia del sexismo y la desigualdad. Esta vez aplicada a los cómics de aventuras, a los cuales deconstruirá por medio del personaje femenino que en estos existía, aquel cuya única función era la de ser novia del héroe y rehén del enemigo de este. Su función en estas historietas no iba más allá. Sin embargo, Marika empodera con su pluma a este personaje, volviéndolo activo, reivindicativo e inconformista, todo aquello que nunca le habían dejado ser.

El personaje femenino se planta y busca escribir su propio destino, lo cual no le resultará sencillo. En primer lugar, trata de salir del papel pasivo al cual la llevan desterrando durante décadas, pues está cansada de correr peligro sin poder defenderse y de que cada vez que tiene que huir con el héroe tenga que resbalar para lucimiento de este. Es ante esa queja que el propio héroe, más por intentar ridiculizarla y que más tarde vuelva a entrar en razón, quien la reta a que se salve ella sola, si tan independiente se cree.



Figura 215. Página 1 y 4 de «Help!», (Cambio el brillo por polvo, 1993) de Marika Vila

Sin embargo, ser heroína no está exento de sexismos, pues debe calzarse el traje oficial de estas, compuesto por voluminosos pechos y poca tela. De este modo se lanza a una historia de acción donde tiene a su cargo bastantes hombres, quienes en lugar de obedecerla a la primera, se dedican a babosear y soltar toda clase de «lindezas». Comportamientos que la hacen estallar, haciendo que los piropos muten en insultos y adjetivos despectivos como: marimacho. Ella, furiosa, decide entrar en acción sola para demostrarles que no los necesita, momento en el cual se da cuenta de que se está comportando como un héroe más, sin sentimientos, y que solo busca el fragor del combate. Razón que la lleva a regresar junto al héroe, momento en el que decide darse una ducha para desprenderse de toda esa sangre y del sentimiento destructivo que la impregna. Un instante que el héroe aprovecha para deleitarse con su figura desnuda, la cual intenta colocar en la viñeta de forma que todos los espectadores, de rostro libidinoso, puedan también contemplarla. Al percatarse de la argucia del héroe, se rebela contra este, contra los lectores y contra la historieta, huyendo para siempre de esta, saltando por la viñeta final.

Se trata de una historieta vertiginosa cuyo ritmo es trepidante, pues las viñetas generan una gran acción que mantiene al lector pendiente de cada paso que va dando la protagonista. Una historieta cuya composición se encuentra interrumpida, de tanto en tanto, por una viñeta de fondo negro de la que surge, de repente, una inmensa boca que grita «¡Basta!», una viñeta que emerge cada vez que la protagonista se rebela contra la situación en la que se encuentra. Un grito que comenzó siendo de auxilio, «Help!», y que terminó siendo de empoderamiento y ruptura.

El estilo elegido es el de trazo expresionista, con el que crea unos personajes tremendamente gestuales, angulosos y dinámicos que llenan con sus cuerpos cada una de las viñetas de la historieta. Cuerpos en los que recurre a los estereotipos para ridiculizarlos y, así, incluir una nota de humor. Especialmente queda patente en la musculatura hipertrófica del héroe y en los movimientos, casi de bailarín de ballet, que este hace para lucirse. En cuanto al texto, este se circunscribe solo a los bocadillos, donde coloca un lenguaje coloquial, obviando todo lo que suene políticamente correcto, puesto que lo que interesa es mostrar el hartazgo y la cólera que siente la mujer ante una situación que, aunque intenta cambiar, nunca encuentra el modo, pues todo acaba volviéndose siempre en su contra, hasta que decide que la mejor solución es dejarlo todo e ir por libre.

De este modo, tanto con la portada como con la historieta, Marika logra su objetivo: «explicar el cansancio ante la imposibilidad de acción y el cerramiento sexista del medio a finales de siglo» (Vila, 2013).

Después de sus contribuciones con estos dos álbumes, Marika fue progresivamente apartándose del mundo del cómic a partir de 1993, puesto que las plataformas que quedaban empezaban a no interesarle, y no quería mostrar sus trabajos en ellas, porque eso significaba tener que someterse a los gustos que predominaban en ellas, siendo parte, de nuevo, de aquel mundo de discriminación. Sin embargo, quitando su incursión en el mundo del manga a través de la serie de animación para televisión *Dragon Ball*, donde, como se apuntaba, se encargó de la realización, siguió en conexión intermitente con el mundo del dibujo, especialmente, a través de la ilustración para revistas, mientras que los trabajos de cómic pasaron a un segundo lugar, pues solo los realizaba cuando le apetecía tratar algo que le

interesaba, para causas concretas o para alguna propuesta aislada que le ofrecían sus antiguos compañeros.



Figura 216. Ilustración para El periódico de Catalunya, fragmento del dossier de la exposición de Marika Vila

Pero, sin duda, fue la ilustración la que le permitió seguir en este mundo gráfico tras el desplome de las revistas de cómic, ya que, como ella misma señala, «los diarios y las revistas de la Transición me van a permitir desarrollar un trabajo en el que creía y con el que me podía expresar complementando las palabras del articulista» (Vila, 2013). Unas ilustraciones que aparecieron en lugares tan variados como los suplementos de *El País*, la sección de cultura de *El periódico de Catalunya*, *IPC Magazines* o *Práctica*; unas veces con imágenes a color y otras en blanco y negro, pero todas ellas construidas desde el expresionismo y el experimento, incluso en aquellas donde el trazo era más clásico, la actitud de los personajes seguía siendo activa y rompedora.





Figura 217. Ilustración para *Práctica* (1989), fragmento del dossier de la exposición de Marika Vila



Figura 218. Portada y contraportada de *Enjambre*, 2014, Ilustración de María Herreros

Marika Vila sigue hoy día en activo, no solo dentro del mundo de la investigación, con su reciente tesis doctoral, sino también con exposiciones de su trabajo y el del resto de mujeres dibujantes, con conferencias, ilustraciones o colaborando con nuevos proyectos donde se difunde el trabajo de mujeres dibujantes, siendo uno de los más recientes *Enjambre*, publicado en formato libro en abril de 2014 por Norma editorial, donde se recopilan las obras

de más de una decena de autoras donde Marika participa con el epílogo. Un proyecto que, cómo la misma faja del libro dice, se trata de «una antología de cómics y relatos breves escritos e ilustrados por un ENJAMBRE de auténticas obreras» (AA.VV, 2014).

De este modo se cierra el estudio sobre Marika Vila, una autora que desde la lucha y el compromiso con el feminismo pretendió, incluso desde sus trabajos de agencia, llevar a cabo una modificación del sistema y del discurso dominante en este. A través de sus obras, tanto de cómic como de ilustración, ha quedado demostrado que se trata de una autora que busca deconstruir los estereotipos, sobre todo, aquellos que pesan sobre la mujer y que habían convertido a esta en mero artefacto lleno de la iconografía del discurso dominante. Un artefacto que, en sus obras, ha demostrado que puede ser liberado para dar vida a un modelo de mujer real, pensante, activo, reactivo y reivindicativo, con mucho que aportar al mundo del cómic. Esta deconstrucción de estereotipos ha dejado paso a la creación y nacimiento de nuevos modelos que antes no habían tenido espacio en él. De esta manera, y muchas veces utilizando como apoyo una ácida ironía y crítica, ha denunciado el sexismo en el cómic, ha enfrentado a la sociedad a su reflejo para hacerla pensar y reaccionar. Con esta forma de trabajar, las obras de Marika han realizado duras y estremecedoras denuncias, sin ningún tipo de ambages y yendo siempre al fondo de los asuntos para revelar eficazmente y sin paliativos el dolor y la discriminación que estos escondían. Sus trabajos son claros, contundentes y explícitos, de modo que el lector o lectora, al acabar de leerlo o visionarlo, sabrá siempre el tipo de denuncia que se hace en esa ocasión. Unas denuncias y reivindicaciones que le han servido en su campaña por la apertura de nuevos espacios creativos donde se tuviera en cuenta el trabajo femenino y desde los cuales ella ha trabajado de manera ardua para sacar de la invisibilidad a la mujer, tanto a las autoras, a las reales como a las históricas o legendarias, para colocarlas en el lugar que merecen y recuperarlas cómo se ha venido haciendo con los hombres, de forma que existieran modelos con los que identificarse y exponentes en nuevos campos donde la presencia femenina parecía no existir. Todo ello lo ha logrado Marika Vila a través de un conocimiento y dominio absoluto del lenguaje del cómic, como ha quedado reflejado y probado en el uso que realiza de los elementos de este y con la asombrosa e inagotable capacidad de experimentación que todavía hoy sigue dando sus frutos.



## 8.4 MARIEL SORIA

### 8.4.1 Biografía

Mariel Soria Miranda nació en 1946 en San Salvador de Jujuy en Argentina y, pese a que no es originaria de nuestro país, es otra de las integrantes de esta primera ola de mujeres dibujantes dentro del cómic adulto, puesto que en 1975 y con 29 años decidió, debido a complicaciones que se vivían en el terreno político de su país, trasladarse a España, donde a su llegada, con prontitud, entró en contacto con el mundo intelectual y, especialmente, historietístico español.

Su entrada en el mundo del dibujo se dio cuando tenía 19 años trabajando como intercaladora en películas de animación, así como colaborando como historietista para revistas infantiles como *Anteojito* o *Billiken*. Asimismo, durante unos años estuvo asistiendo en Argentina a la escuela IDA, la cual había sido montada por distintos historietistas que, más tarde, se convertirían en referentes de este sector, entre los que se hallaba el uruguayo Alberto Breccia o Hugo Pratt, con los que entraría en contacto Mariel Soria.

Tras ese paso por IDA, su labor se centró en el trabajo dentro de la editorial y productora de dibujos animados e historietas infantiles del estudio de Manuel García Ferré, de donde saldría la citada *Anteojito*, lo que explicaría que los orígenes de Soria estén tan marcados por el dibujo infantil, puesto que fue el lugar donde inició su carrera. Un mundo, este del tebeo infantil y juvenil, que será el que la acoja en un principio a su llegada a España.

En 1975, como se señalaba, la situación política en Argentina era bastante inestable, por lo que la dibujante decidió probar suerte al otro lado del océano Atlántico, concretamente aterrizó en Barcelona, una ciudad que sería decisiva para su carrera por innumerables motivos. En un primer momento fue acogida por la editorial Bruguera, buque insignia del tebeo infantil español, donde realizaría dos tipos de contribuciones: las primeras junto a la guionista Armonía Rodríguez y las segundas, en los mismos términos, con Andreu Martín, con quien llevaría a cabo «Pablito y su zoo» para la revista *Cole-Cole* (1977).

Esa entrada en contacto con Andreu Martín marcaría uno de los momentos clave dentro de la carrera de Soria, ya que junto a él desarrolló una de las colaboraciones más fructíferas y largas dentro del mundo del cómic de ese momento, tanto infantil y juvenil como adulto. Su primera gran obra juntos fue la serie para la revista infantil *Cavall Fort*, «Joanot Trobador», iniciada en el número 348 de 1977 y concluida en el 421 de 1981, donde se construyó un mundo de humor y magia ambientado en la época medieval donde el protagonista era un simpático trovador. Tras esta primera serie de autoría completa, el equipo fue virando hacia el mundo del compromiso y de la serie negra, dando lugar a una relación que se extendería al ámbito sentimental, convirtiéndose guionista y dibujante en pareja.



Figura 219. Página de «Joanot Trobador», (*Cavall Fort*, 1977-1981) de Mariel Soria y Andreu Martín

Esa rotación hacia el compromiso y la estabilidad que le daba el equipo formado con Andreu Martín fueron determinantes para que Soria se atreviera a dar un paso más allá del tebeo y la ilustración infantiles y se internara en el espacio del cómic adulto, un territorio increíblemente fértil para la pareja, puesto que en él desarrollaron una nada despreciable cantidad de obras, comenzando por la serie del doctor Delclós, pasando por distintas historietas de serie negra y acabando por su exitosa y duradera serie «Contactos» de *El*

*Jueves*. En esta fase fue crucial el ingreso de la pareja dentro del Colectivo de la Historieta en 1976, un lugar donde ambos entrarían en contacto con los grupos más inquietos y reivindicativos de la profesión, entre los que se encontraban aquellos formados por Luis García, Ventura y Nieto, Adolfo Usero y, por supuesto, Montse Clavé o Marika Vila. En ese ambiente tan propicio sería donde Soria dibujaría, sobre textos de Martín, sus primeras historietas adultas y serias, con las cuales se iría abriendo camino en ese mundo y madurando sus ideas, evolucionando sus grafismos y mostrando sus nuevas preocupaciones, entre las cuales estarían las de incluir la crítica feminista y un cambio en el enfoque que se le daba a la vida de las mujeres dentro del sector. Razón por la cual se apreciará el toque feminista en algunos de los guiones e historietas a los que den lugar el equipo formado por Soria y Martín, ya que, como ella ha comentado en algunas entrevistas, en concreto en la de *Totem: Especial Mujeres*, tanto dibujo como guion eran discutidos entre ambos antes de darles forma en el papel, por lo que las obras acababan siendo un cincuenta por ciento autoría de cada uno de ellos.

Esa fecunda y longeva colaboración, sin embargo, llegó a su fin, al producirse un alejamiento tanto sentimental como profesional en la pareja, lo que supuso el cese de sus colaboraciones y, por tanto, el final de su serie más prestigiosa, «Contactos». No obstante, dicha separación no significó el adiós definitivo de Mariel Soria al cómic, pues gracias a sus derechos sobre los personajes de «Contactos» y a la cordial relación establecida con Martín, rescató a Mamen, para la cual obtendría una serie en la misma revista donde había publicado «Contactos», *El Jueves*, donde a partir de 1986 comenzaría con ella una nueva obra, esta vez guionizada por Manel Barceló, con el cual volvió a repetir el éxito de «Contactos», pero, en esta ocasión, con su *spin off* titulado «Mamen» hasta 2011.

Pese a que, de las tres dibujantes que forman esta primera ola, Mariel Soria ha sido la que ha conseguido mantenerse activa por más tiempo en el sector y con obras propias que no la obligaban a claudicar a las exigencias de las plataformas de publicación, ella también acabó abandonando el ámbito del cómic, prácticamente tras la conclusión de esta última serie, «Mamen», aunque después realizaría algunas obras más, pero sin lograr ya la exitosa duración y atracción de «Contactos» o de «Mamen». Un hecho que, aunque tristemente la

separó del mundo del dibujo, la llevó al del teatro, pues hoy día se encuentra completamente volcada en su labor como diseñadora de vestuario y escenografías teatrales.

#### 8.4.2 Estilo y objetivos

Al proceder de unos orígenes en el tebeo y la ilustración infantiles, en sus primeros trabajos dentro del cómic adulto se advertirá que hace uso de ese estilo, sin embargo, el contenido de las tramas se encontrará totalmente distanciado ya del practicado en las publicaciones destinadas a los niños, pues se centrará en abarcar reivindicaciones explícitas o en utilizar esa apariencia más *naïf* para realizar veladas críticas a través del uso de este grafismo.

Con todo, los estilos que más relevancia van a tener para esta investigación serán aquellos que la dibujante fue desarrollando dentro de las obras enfocadas a adultos, en las cuales, siendo reduccionistas, se hallarán dos estilos, más o menos, diferenciables. Uno que estaría caracterizado por un cariz más de tipo realista y otro determinado por un tono y apariencia más expresionistas. No obstante, como en todos los dibujantes abordados, esta separación tan taxativa hecha aquí, no será en ningún modo determinante, pues a lo largo de su producción será usual encontrar interferencias entre ellos, lo que no generará ningún tipo de discordancia, puesto que el uso de unos u otros estará totalmente estudiado y cumplirá con un objetivo específico.

El estilo tipificado como realista será del que se sirva habitualmente para crear las obras enclavadas en la cotidianidad y el costumbrismo, tales como «Contactos» o «Mamen». En ellas llevará a cabo un vaciado del contenido simbólico que usualmente los constreñía para aportarles un nuevo código, más respetuoso e igualitario entre hombres y mujeres, lo que generará unos modelos bastante más realistas y sólidos, que representan con más coherencia y veracidad la cotidianidad de la época, prescindiendo de corazas, tópicos y clichés impuestos por el discurso dominante. Esos nuevos modelos que Soria construirá mediante este estilo mostrarán al espectador, además de todas las innovaciones anteriores, nuevos paradigmas, tanto masculinos como femeninos, contruidos desde una visión feminista que busca transgredir con ellos el discurso y la construcción basada en el esquema tradicional y, frecuentemente, machista.

Unas nuevas representaciones, masculinas y femeninas, que este estilo utilizará como canal a través del cual reflexionar sobre las contradicciones que brotan en el ámbito de las relaciones sentimentales, consideraciones que, en su mayoría, estarán ejecutados desde el humor, la sonrisa y la ironía.

Un grafismo conformado por una línea clásica, caligráfica, pero tremendamente modulable y legible que compone espacios, viñetas, cuerpos y volúmenes basados en la simetría a los que se accede mediante una mayoría de primeros planos y planos medios con los cuales el lector tiene una visión concreta y detallada de los personajes protagonistas y de la acción. Un grafismo que servirá para dar un mayor protagonismo a la voz de las mujeres y a la sexualidad de las mismas, generando cuerpos que ya no serán meros artefactos, sino personajes veraces con voz y pensamiento propios, donde se produce una recuperación de la naturalidad y una alteración de los roles impuestos por el sistema patriarcal tanto a mujeres como a hombres.

Un estilo donde primará la continuación del movimiento y la secuenciación de las acciones y de las tramas, donde los juegos de blancos y negros estarán muy equilibrados, para evitar el apoderamiento de la escena por el tenebrismo de un marcado claroscuro. Los volúmenes, aparte de estar creados por esa ponderación de blancos y negros, también se formarán mediante la introducción del puntillismo, una técnica con la que Soria consigue que los cuerpos y los elementos de sus historietas ganen en consistencia, densidad y en volumetría y profundidad. Un puntillismo que será aplicado tanto en negro como en color, ya que si hay algo que diferencia notoriamente el estilo realista del expresionista en Soria es la aplicación o no del color, puesto que este primer estilo sí hará uso de él en algunas ocasiones y al modo tradicional, mientras que el segundo se circunscribirá al empleo del contraste de blancos y negros con un profuso uso de la mancha negra.

El estilo calificado como expresionista será en su aplicación más grotesco y visceral, creando personajes que surgen del abocetamiento o del carboncillo extendido y difuminado con los dedos, lo que crea un borrado de los contornos y de las formas, dando lugar a cuerpos volátiles, al carecer de los contornos, pero tremendamente consistentes y sólidos por los claroscuros tan potentes que los iluminan y las tramas que terminan de configurarlos. Esta

misma técnica la traslada a la construcción de los ambientes y de los espacios, conquistados por la penumbra, lo que produce atmósferas pesadas, asfixiantes, tétricas e inquietantes. Solo la luz que irradian las pocas lámparas de las estancias son las que hacen descubrir y surgir, mediante fuertes contrastes, a los personajes y elementos de composición de las escenas.

En este estilo expresionista también tendrá cabida el puntillismo, aunque solo aplicado en negro y compartiendo protagonismo con las tramas y los rasgados incisivos de la pluma, incluso con la aplicación del estarcido, pues en ocasiones será común ver aparecer simples siluetas creando cuerpos en repetición que contrastan con la rotundidad del protagonista.

Junto a la importancia que en este estilo guarda la aplicación de las sombras y el juego de los blancos y negros extremos, se erige, asimismo, otra característica definitoria de este estilo: la gestualidad. Un conjunto de gestos que será fundamental para crear ese dramatismo, expresionismo y desasosiego propios de las obras de este tipo, puesto que lo grotesco, lo extremo, lo patético, lo sórdido y lo macabro conquistan por completo las muecas de los rostros de los personajes de las historietas pertenecientes a este grafismo. De ahí que lo frecuente sea que este estilo se aplique a aquellas obras donde se aborden las partes oscuras de la mente humana, la decadencia y opacidad del ser humano, los personajes complejos, tormentosos y al límite, cuyas vidas son narradas haciendo uso del *thriller*, del relato de terror o se enclavan en la serie negra, género que apasionaba al primer guionista, Andreu Martín y, tal vez, razón por la cual Soria en sus primeras obras para público adulto se decanta por esta tipología. Una tipología que arrojaba trabajos revulsivos y, tan grotescos, en sus muecas y tramas, que se confunden con el estilo gráfico que se aplicaba en el *underground*, donde predominaban esos argumentos extremos, desconcertantes e, incluso, perversos donde la gestualidad de las caras de los personajes era crucial para lograr tales macabras y sombrías atmósferas.

Si bien, en los últimos compases de la autora por el mundo del cómic esta acabó por decantarse más frecuentemente por el estilo realista-costumbrista, construyendo nuevos espacios donde desarrollar personajes femeninos más proactivos y donde reflejar la vida de estos con mayor naturalidad y veracidad mediante un humor y una visión feminista y



reivindicativa con la que pretendía realizar cierta pedagogía a través de sus obras para lograr una mejora social, especialmente, en torno a las relaciones entre hombres y mujeres y a la situación social de estas últimas. De este modo, Soria daba lugar a una muestra del mundo y de los sentimientos de las mujeres que no era obra de la distorsión.

Una visión feminista que, principalmente, aparecía para tratar y denunciar, utilizando las historietas de serie negra, la violencia contra las mujeres y las excusas que se utilizaban para intentar justificarla, de este modo realizaba, junto a Martín, una crítica del mundo machista y hostil donde habitaban. En el caso de las obras surgidas del estilo realista, la crítica será menos sutil que en aquellas de la serie negra, sobre todo, en la serie de «Mamen», donde se producirá una reprobación a la construcción del erotismo tradicional, al machismo inherente dentro de los espacios intelectuales progresistas supuestamente abiertos y donde se centrará, haciendo uso de esa visión de género, en la indagación y elaboración de visiones alternativas para los modelos tradicionales. Unas denuncias y críticas que, aunque explícitas, la autora ejecutará desde el humor y no desde la confrontación, lo que hará más relajadas las escenas donde la hostilidad producida por el machismo tenga lugar.

Del mismo modo trabajará por rescatar al desnudo del nicho donde este se encontraba, básicamente vacío de contenido y elaborado como simple excusa atractiva y provocativa. Soria se encargará de dar un giro a esa concepción tan elemental y burda, para acercarlo a la naturalidad de la realidad. De esta manera, tanto guionista como dibujante, logran elaborar un modelo más verídico y menos discriminado que, sin duda, es el resultado del «desafío de abordar los temas del erotismo y la liberación sexual desde otra mirada» (Vila, 2017: 350-351).

Un trabajo, este de Soria, que, sobre todo, se caracterizará, como bien advertía Vila, por «el punto de realidad que se desprende de este trabajo, informalmente sociológico, dado que se inspira en un contexto social absolutamente real que rodeaba a los autores» (Vila, 2017: 351), por el tratamiento sin tapujos de los asuntos y por el intento de recuperación y de identificación con él de las lectoras.

### 8.4.3 Obras

La producción de Mariel Soria, como se ha podido comprobar, abarca diversos ámbitos; sin embargo, por el tipo de investigación realizada, las obras sobre las que recaerá el análisis será exclusivamente en aquellas que la artista y sus guionistas realizaron enfocándolas hacia el público adulto y, de nuevo, de forma cronológica.

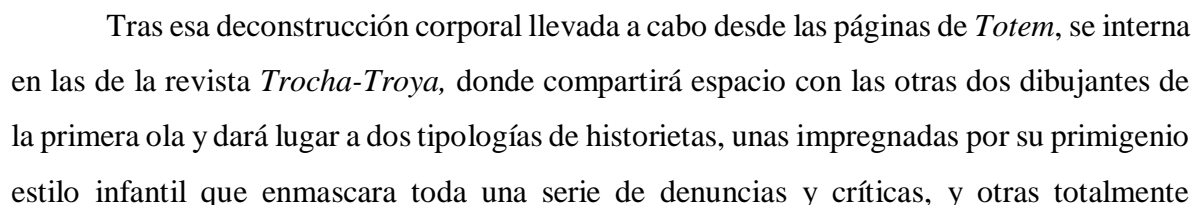
#### 8.4.3.1 «Su...icidio de usted», Totem-Especial Mujeres, 1977

La primera obra que se trae a colación en este estudio de Mariel Soria se halla en el extra de una revista que ha sido abordada anteriormente tanto en Montse Clavé como en Marika Vila. Se trata del *Especial Mujeres* de 1977 publicado por *Totem*. Al ser una suerte de antología, la presencia de Mariel Soria no podía omitirse y, por ello, se inicia este análisis por la historieta que esta revista publicó de la autora. Una obra titulada «Su...icidio de usted» donde utilizó un estilo expresionista, pero con claras reminiscencias del estilo infantil y con un argumento que es puro surrealismo. La historia narra el paseo de un padre con su hijo, al cual atropella y desmiembra por completo un coche. El padre, pese a entrar en pánico en los primeros instantes, después se deshará en una basura cercana de lo que resta de su vástago y se dedicará a fantasear con una vida nueva, llena de alicientes, donde se convierte en una especie de prófugo de la justicia y agresivo aclamado justiciero. Una trama rocambolesca e incoherente que sirve para crear una historieta de ritmo trepidante y como soporte para el experimento en el dibujo. Como bien señala Vila, esta obra de *Totem* sería la que «inicia el cambio de lenguaje en el trabajo de Mariel Soria» (Vila, 2017: 323).

En «Su...icidio de usted», Soria utiliza las diez páginas de las que consta la historieta como escenario teatral copado por unos personajes contruidos mediante la técnica del estarcido, pues son apenas unas sinuosas y temblorosas siluetas las que se mueven por el ilimitado espacio en blanco del papel, ya que, prácticamente, no existen las viñetas, salvo en contadas ocasiones y, normalmente, cuando se trata de la secuenciación de una acción concreta de la que interesa mostrar su desarrollo.

De modo que, en esta historieta, pese a lo asombroso e inaudito del guion, lo que más llama la atención es la concepción gráfica de la misma y, más concretamente, de los cuerpos

#### 8.4.3.2 «Hippy», Troya, n.º 1, mayo 1977



concebidas dentro del estilo realista, pero con fuertes toques de expresionismo. Así pues, entre los siete ejemplares de *Trocha-Troya* se encontrarán series como «Hippy», historietas como «No me gusta el postre» o la reconocida serie del psiquiatra Delclós.

Empezando por la publicada en el número 1 de *Trocha*, perteneciente a mayo de 1977, se halla «Hippy», que tendrá su segundo episodio en el número 3-4, cuando la revista ya pase a llamarse *Troya*, de julio-agosto de 1977, ambos guionizados por Andreu Martín<sup>145</sup>.

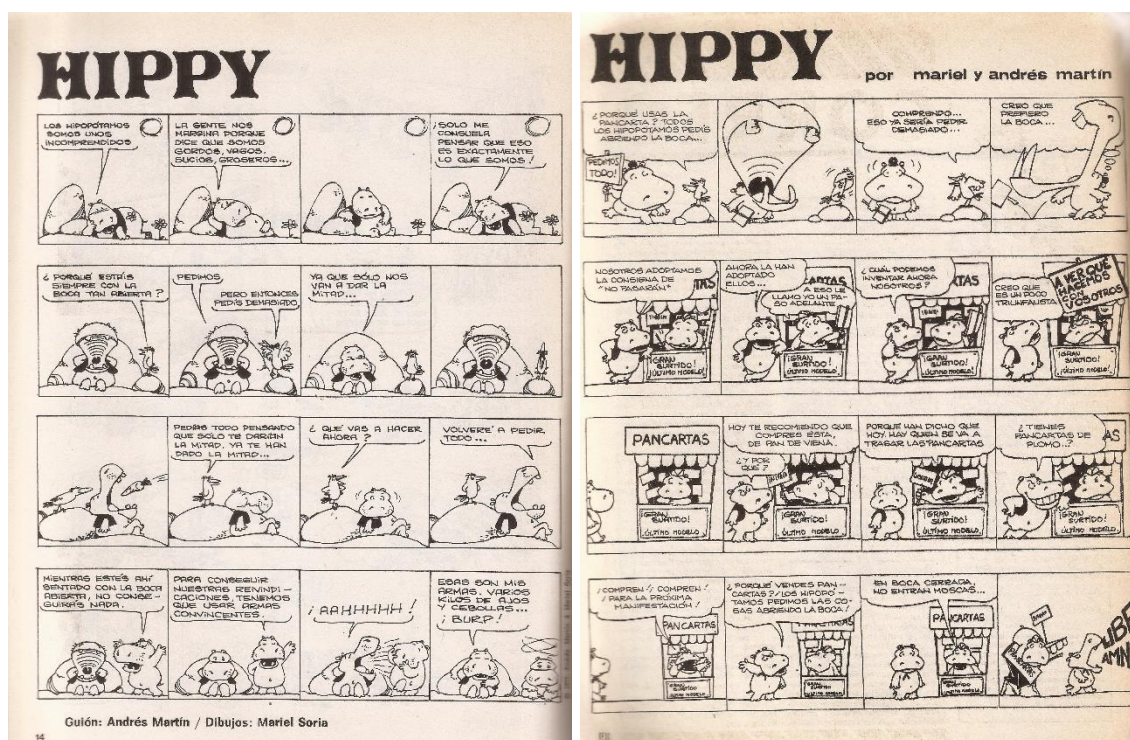


Figura 221. Páginas de «Hippy», (*Trocha-Troya*, n.º 1 y n.º 3/4, 1977) de Mariel Soria y Andreu Martín

Una serie protagonizada por un simpático hipopótamo, al cual le visitarán un incisivo pajarito y otro compañero hipopótamo, desarrollándose todo ello en una página creada a base de tiras simétricas de viñetas, la cual se inicia con una primera intervención del hipopótamo protagonista, ya sea esta directa (bocadillo) o indirecta (pancartas). Es una historieta donde Soria se vale de la inocencia del caligráfico trazo infantil para deslizar denuncias, proclamas y reivindicaciones sociales que, al estar protagonizadas o encarnadas en un personaje animal, simulan ser más inofensivas y, hasta cierto punto, cómicas. Sin embargo, para los lectores de

<sup>145</sup> Podremos encontrar el nombre de este guionista tanto en castellano, Andrés Martín, como en catalán, Andreu Martín en las imágenes de las historietas que se vayan analizando.



la revista todo lo que allí se criticaba era real y perfectamente legible, pues el hipopótamo era, en su proceder, tremendamente humano y en sus comentarios ácido y sardónico. Un personaje que resolvía todos los cierres de su historieta con una lección magistral, concebida, sin duda, desde el humor que caracterizaba al tándem formado por Soria y Martín, consiguiendo una sonrisa cómplice en su lector, pues no era más que una estratagema, esta del uso del hipopótamo como protagonista y del trazo infantil, para deslizar una crítica social al momento presente y a la necesidad de actuar para lograr aquello que pertenecía a la sociedad y, en concreto, a las clases bajas y obreras.

Es decir, la apariencia tradicional e infantil logran confundir al lector, quien no le encontrará el sentido a una obra de este tipo en una revista como *Trocha-Troya* hasta que la lee e interactúa con ella.

#### 8.4.3.3 Serie del doctor Delclós, *Trocha-Troya*, n.<sup>os</sup> 2-8, 1977

Tras «Hippy», en el número 2 de la revista, de junio de 1977, se presentó una nueva serie protagonizada por el psiquiatra Delclós, aunque en la revista la serie tomó los títulos de los episodios: «La otra ala» en el número 2, «Un día huiré» en el número 3-4, «Boinot y sra.» en el número 6 o «La puerta» en el número 8.

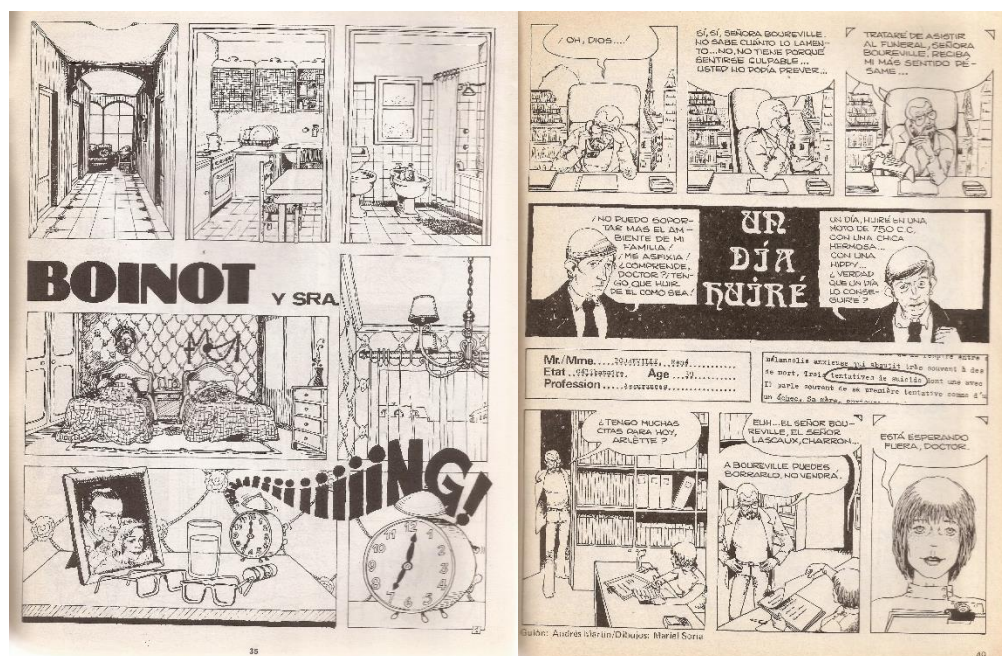


Figura 222. Página de «Boinot y sra.» y «Un día huiré», (*Trocha-Troya*, n.<sup>o</sup> 6 y n.<sup>o</sup> 3/4, 1977) de Soria y Martín

La serie estaba concebida de forma que en cada episodio se desarrollara un caso psiquiátrico distinto, así pues, los episodios eran autoconclusivos. Todos los casos que se recibían en la consulta de este doctor eran desconcertantes para el lector, puesto que muchos de ellos estaban impregnados por un sutil, y a veces no tan sutil, surrealismo, esoterismo o traiciones del subconsciente, con las cuales el equipo de Mariel Soria y Andrés Martín abordaban un mundo que, con emergencia, necesitaba una intervención, especialmente el perteneciente a la órbita masculina, pues se centraban en abordar la figura de esta y la situaban en los episodios como «territorio a intervenir, a reestructurar, que se somete a crítica» (Vila, 2017: 330).

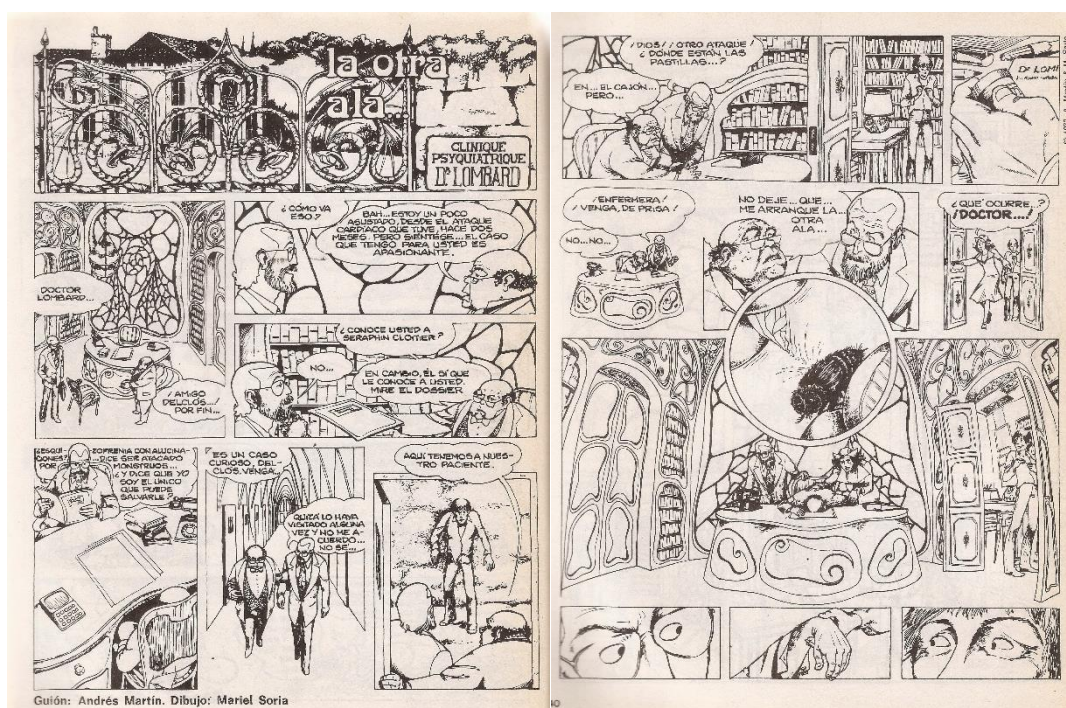


Figura 223. Páginas de «La otra ala», (Trocha-Troya, n.º 2, 1977) de Mariel Soria y Andreu Martín

El doctor Delclós servía de vehículo para poner sobre la mesa todos los traumas y contradicciones que afligían a los distintos individuos, lo dispar emergía, sin embargo, sin límites en su puesta sobre el papel, pues una historia que comenzaba pareciendo normal y cotidiana, incluso banal, acababa por transformarse en una trama disparatada, surrealista o, incluso, perversa. Es el caso de los episodios de «La otra ala» y «La puerta», donde en el primero otro de los psiquiatras acababa asesinado a manos de un paciente que ni siquiera le rozaba, puesto que para ello utilizaba una mosca que, a modo de muñeco de vudú,



representaba a este doctor. Una mosca a la cual los dedos del paciente le amputaban sus alas provocando la muerte fulminante del doctor, lo que inundaba la escena de un shock profundo y una total incomprensión y sobresalto del lector y del resto de personajes presentes en la escena.

En «La puerta» los autores van más allá, introduciendo la visión feminista en la trama. Se trata de un episodio donde el paciente es una mujer que informa al doctor Delclós de que, por fin, se ha separado del maltratador de su marido, pero que eso no ha significado el fin de las agresiones, refiriéndose a que hay otras muchas fuera de los límites domésticos que se producen en plena calle y que son de todo tipo, y de los que nunca se termina de estar a salvo. Una confesión de la mujer que traiciona el subconsciente del propio doctor, revelándole su parte agresiva y machista, puesto que durante la consulta fantasea con la perpetración de una violación a la propia paciente, dándole la razón, por tanto, a esta, aunque ella no lo sepa. Como bien resume Vila, con este episodio Soria y Martín hacen que «la violación se salga del contexto extraordinario para ser asimilada como una responsabilidad propia» (Vila, 2017: 327).



Figura 224. Páginas de «La puerta», (Trocha-Troya, n.º 8, 1978) de Mariel Soria y Andreu Martín

De los episodios que forman la serie, probablemente sea el que más vaciado de surrealismo se halle y, por tanto, más apegado a la realidad esté, lo que provoca cierto desasosiego en el lector, y, posiblemente, sobre todo en la lectora, al comprobar que el doctor, esa persona que se dedica a curar los traumas de los pacientes, puede ser el mismo que a su vez los desata.

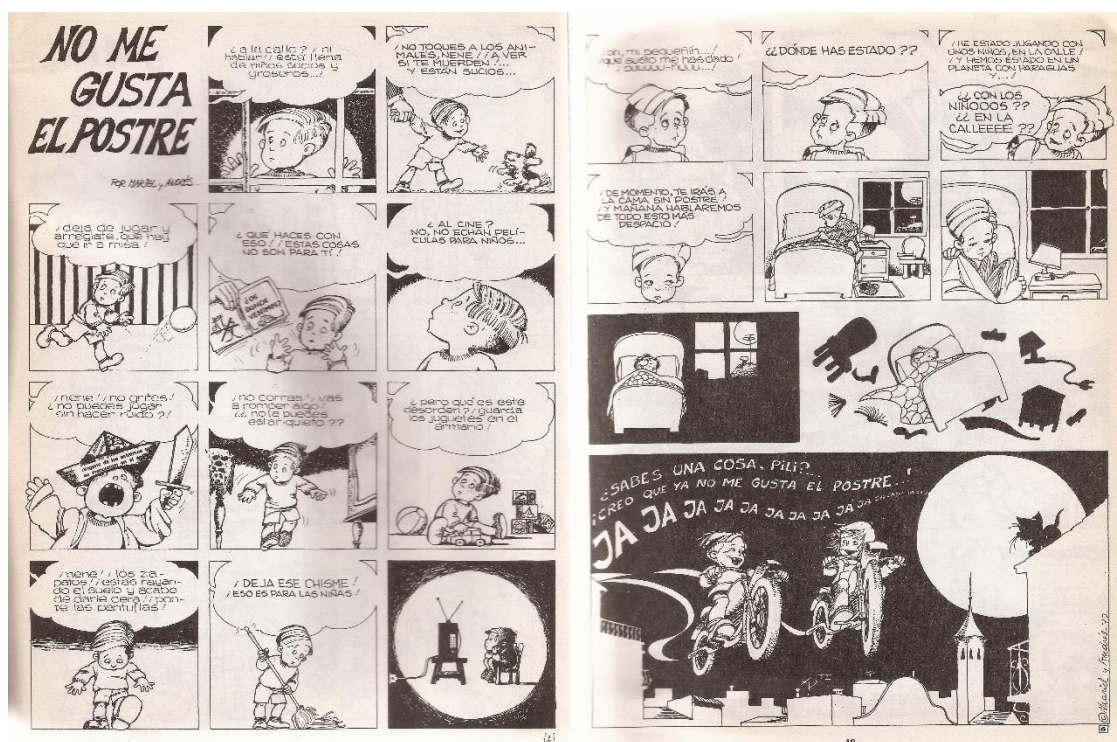
Como se adelantaba, el grafismo utilizado es prácticamente realista y bastante caligráfico, no obstante, en ciertos detalles colarán influencias de otros estilos, como del *art-nouveau* para la concepción de algunos espacios y localizaciones, o del *underground* para la expresividad de los rostros de los pacientes como el de «La otra ala», donde la mayor parte de la gestualidad recae sobre los ojos desorbitados.

En relación con la aplicación de las sombras, se observa que hay un control bastante exhaustivo en su aplicación, pero todavía están contenidos, será próximamente donde se advierta como la dibujante rebasa esos límites predominando las zonas negras sobre las blancas; mas, de momento, la preponderancia de los espacios blancos será mayor. A la construcción de las áreas sombreadas contribuye una técnica apuntada anteriormente y que es en esta serie donde comienza a hacer acto de presencia: el puntillismo. Un recurso que ahora sirve para dar volumen y espesor, y para rellenar y dar estabilidad y contundencia a aquellas siluetas que en «Su...icidio de usted» eran cuerpos vacíos de simbología y transformados en lienzos en blanco. Esto indica que los cuerpos ahora se están llenando de un nuevo contenido y de un nuevo código, elaborado según la ideología y el pensamiento de los autores de la obra. Por otro lado, la concepción de la página sigue siendo tradicional, aunque hay cierta asimetría entre las viñetas y un uso bastante variado en la elección de los planos, recurriendo a los primeros planos para centrar la importancia de la historia en la intervención de un personaje concreto o los picados y contrapicados para escenas más generales o de movimiento, incluso, diagonales, que le dan cierto dinamismo visual al cómputo general de la historieta. De modo que se construye, pese a los distintos casos abordados en cada episodio, una serie coherente que asume unas características básicas desde su primer episodio que las va repitiendo sucesivamente y aceptando solamente ciertos cambios en el estilo que no transforman o cambian por completo la impronta habitual de esta.

#### 8.4.3.4 «No me gusta el postre», Trocha-Troya, n.º 7, enero 1978

El estudio de las aportaciones de Mariel Soria a la revista *Trocha-Troya* se clausura con la historieta publicada en el número 7, de enero de 1978, bajo el nombre de «No me gusta el postre», obra que recibió un premio en el Salón del Cómic de Gijón de ese mismo año.

Se trata, básicamente, de una historieta infantil que, sin embargo, tiene una doble lectura, oculta a ojos de los niños, pero evidente a los de los padres, puesto que hace una velada crítica a la sobreprotección a la que estos someten a sus hijos.



*Figura 225. Páginas de «No me gusta el postre», (Troya, n.º 7, 1978) de Mariel Soria y Andreu Martín*

Consta de seis páginas construidas al modo tradicional, es decir, con prácticamente todas sus viñetas simétricas, salvo algunas de ellas que sirven para contener planos más generales pero con ciertos elementos que, en ocasiones, rebasan esos límites que crean las líneas de las viñetas. El trazo utilizado es el de tipo infantil, pero absolutamente conquistado por el realista, pues narra una historia costumbrista y plausiblemente veraz, donde la línea caligráfica es la predominante junto a las zonas blancas, los negros se aplican en diminutas áreas para lograr cierta volumetría en los cuerpos y los fondos están apenas formados por



unos pocos elementos que sirven para dar una idea general de la localización. Lo más importante es lo que le acontece y lo que siente el protagonista, un niño de unos escasos seis años de edad que sufre la continua sobreprotección paternal, lo que deriva en una práctica inmovilización del niño, quien para poder disfrutar de su infancia tiene prácticamente que recurrir a sus sueños, lugar donde verdaderamente se siente libre para experimentar el mundo que le rodea y al que sus padres le han prohibido casi acceder, aterrados por preocupaciones exageradas producidas por el miedo al sufrimiento del niño, sin darse cuenta de que, en realidad, lo están volviendo infeliz y pasivo.

Si se observa la concepción de los niños, algunos de sus rasgos recuerdan a los de los niños de «Paracuellos» de Carlos Giménez, aunque los de Soria están más contenidos en sus expresiones, lo que crea una atmósfera impregnada por la inocencia y la ensoñación infantiles que, aunque retrotraen a los inicios, va un paso más allá con este tipo de concepción basada en una doble lectura.

#### 8.4.3.5 «La casa del juez», Creepy, n.º 25, 1980



Figura 226. Páginas de «La casa del juez», (Creepy, n.º 25, 1980) de Mariel Soria y Andreu Martín

Revisadas las obras realizadas por Mariel Soria y Andreu Martín para *Trocha-Troya*, algunos años después, exactamente en 1980, surge una nueva historieta de este tándem titulada «La casa del juez» y publicada en *Creepy*, revista de terror de la cual tenía los derechos Toutain editor.



Figura 227. Páginas de «La casa del juez», (Creepy, n.º 25, 1980) de Mariel Soria y Andreu Martín

recuerdos de haber cometido tal delito él mismo. Ante la inquisitorial mirada del cuadro donde se erige la figura del juez, intenta exculparse, argumentando que todo fue culpa de la mujer. No obstante, el tormento que se desata en su cabeza acaba por enloquecerle haciendo que él mismo se sentencie y, en un ataque de locura, se quite la vida a ojos de todo el pueblo.

En esta historia, como se advertía, Soria va un paso más allá en su grafismo, llevando su realismo hasta el expresionismo, puesto que la concepción de los cuerpos abocetados, surgidos de los profusos rayados y del difuminado del carboncillo, lo que crea fuertes contrastes de luces y sombras; pero, sobre todo, la gestualidad y la creación de los rostros es de una expresividad grotesca, fantasmagórica e, incluso, monstruosa y agresiva. Son rostros extremos, fuera de sí y dominados por las emociones, lo que acerca su grafismo, en cierto modo, a la tendencia *underground*.

La estructuración de la página rompe por completo con el esquema clásico, no existen líneas delimitantes, las viñetas se expanden o se contraen en función del tipo de escena, volviéndose alargadas, estrechas y asfixiantes cuando la narración se vuelve rápida y convulsa o busca enfocar solo ciertos elementos, como la mirada subyugante del juez; mientras que serán amplias para aportar un mayor desasosiego a la concepción terrorífica y macabra del relato que, sin duda, está absolutamente influido por el tono y la atmósfera que daban lugar a la revista *Creepy*. Un grafismo, este aquí practicado por Soria, que rompe completamente con esos orígenes de trazo más infantil y que, en su lugar, se suma a las tendencias gráficas de la época, hábilmente ejecutadas por la artista.

#### **8.4.3.6 «Bruc2», Sal Común, 1978**

En el mismo año que publicaba «La casa del juez» en *Creepy* iniciaba una serie que se convertiría en una de las más exitosas y conocidas del dueto compuesto por Soria y Martín. Me estoy refiriendo a «Contactos», publicada en *El Jueves* hasta prácticamente 1986 y que determinaría una colaboración fija de la artista con la revista, acto que consolidará su trabajo como historietista.

«Contactos», sin embargo, tiene sus orígenes en la revista *Sal Común* en 1978 y bajo el título «Bruc2». Pero, más allá del cambio de nombre, a grandes rasgos, son prácticamente



idénticas, pues ambas abordan «las peripecias sentimentales y sexuales de un grupo de inquietos jóvenes de la neonata democracia» (Soria y Martín, 2008: 5).



Figura 228. Páginas de «Bruc,2», (Sal común, n.º 1 y n.º 8, 1978) de Mariel Soria y Andreu Martín

«Bruc2» tuvo su primera aparición justamente en el primer número de la revista *Sal Común*, en la quincena del 6 al 12 de octubre de 1978. Consta únicamente de una página en blanco y negro donde, igual que sucederá posteriormente con «Contactos», se abordaban las contradicciones que surgían a finales de los setenta en las relaciones sentimentales entre jóvenes y cómo se enfrentaban estos a una cotidianidad que comenzaba a generar otra España, bulliciosa, vertiginosa, pero productora de dudas por la multitud de cambios que se estaban viviendo. Unas vivencias y problemáticas que, ya entonces, el tándem formado por Mariel Soria y Andreu Martín enfocaba con ironía, socarronería y, sobre todo, mucho humor desvelando las preocupaciones y vivencias de ese ecléctico grupo de amigos.

El estilo elegido no distaba mucho de lo que, poco después, se podría leer en *El Jueves*, quizá el trazo era más rápido y ágil, más caligráfico, pero, en esencia, ambas series son visualmente iguales. Tal vez, el estilo utilizado para concebir las viñetas de «Bruc2» fue

más relajado, ya que no todas mantienen una regularidad en el tamaño, puesto que alterna unos modelos con otros, incluso deshaciéndose de los contornos o volviendo estos gruesos y sinuosos, lo que aportaba un mayor dinamismo y apariencia moderna a la visión general de la página. Se prescinde, como sucederá en «Contactos» y era común en las historias de Soria, de los cartuchos de texto para centrarse única y exclusivamente en lo que se dice a través de los bocadillos. Los planos, como las formas de las viñetas, serán de todo tipo, centrándose, sobre todo, en primeros y medios, los más adecuados para encuadrar el protagonismo que estos concentran sobre los personajes.

Tampoco se encontrarán excesivas masas negras ni grandes contrastes entre luces y sombras, pues estas estarán muy estudiadas y controladas; de hecho, apenas habrá sombras o tramas que logren estas en los cuerpos, será la línea la que se ocupe de intentar generar volumetría, pero, a rasgos generales, serán cuerpos bastante blancos, especialmente los desnudos; los vestidos, al estar cubiertos por distintas capas de ropa, tendrán un mayor volumen y algo más de contraste de luces y sombras. Lo que sí continuará apareciendo será el puntillismo usado como trama, con el que se genera, especialmente en los elementos accesorios o de decoración de las escenas, cierto espesor y densidad. En cuando a los fondos, existirán aquellos que sirvan para situar la escena en un lugar concreto, aunque no estarán especialmente recargados. Si algo sabe hacer Mariel Soria dentro de sus escenas, eso es elegir los elementos necesarios y suficientes para componer un fondo sin que este quede saturado y robe protagonismo a los personajes. No obstante, sus fondos hablarán, especialmente en el caso de «Bruc2» y «Contactos», así como en «Mamen», del momento actual, de los intereses de los protagonistas y de las modas de la época; un elemento más que consigue acercar sus historias a la actualidad, al realismo y a la cotidianidad, generando un cuadro costumbrista en sus historietas.

#### **8.4.3.7 «Contactos», El Jueves, 1980-1986**

Un cuadro costumbrista que se repetirá, ampliado en tiempo y espacio, en *El Jueves*, dándole una serie de gran éxito que marcaría una longeva relación entre la autora, el guionista y la nueva revista donde esta obra aterrizaría en 1980: «Contactos»



Figura 229. Páginas de la serie «Contactos», (El Jueves, 1980) de Mariel Soria y Andreu Martín

«Contactos» servirá para abordar, de forma más extensa, las contradicciones que emergen dentro de las relaciones personales y para desarrollar un nuevo tratamiento, más natural y real, de la sexualidad femenina, que irá ganando relevancia a lo largo de los capítulos, como también, el protagonismo de la voz de las mujeres y el quebrantamiento de roles de género a los que se encontraban expuestos tanto hombres como mujeres.

En el caso de la concepción de los hombres, buscará exponer los patrones a los que estos se ven expuestos a cumplir dentro del canon establecido por el sistema patriarcal, intentando así comenzar a crear interés por el desarrollo y la pertinencia de nuevas masculinidades, ya que los personajes masculinos de «Contactos» se sienten algo aturdidos y confusos, incluso impotentes, ante la transformación que está produciéndose en gran parte de las mujeres de la época, las cuales son representadas en la serie. Las representaciones masculinas ya no tienen nada que ver con las imágenes heroicas, son hombres reales, falibles y verosímiles a los ojos del espectador.

Una serie que creará un marco costumbrista y cotidiano donde, sobre todo, los jóvenes se vieron identificados por la veracidad de las tramas, consensuadas siempre entre la



dibujante y el guionista, donde se incorporará la visión feminista para desvelar actitudes machistas cotidianas, incluso en esos hombres más avanzados y progresistas y para romper con roles caducos y discriminatorios e incorporar una nueva concepción de la mujer en el cómic, más natural y real, y menos hipersexualizada, e, incluso, para desarrollar una autocrítica de las propias mujeres y de sus comportamientos. Pero, sobre todo, en esta serie se respirará un aire de libertad donde los roles y los esquemas tradicionales comenzarán a tambalearse.



Figura 230. Páginas de «Contactos», (El Jueves, 1980) de Mariel Soria y Andreu Martín

Mariel Soria utiliza un grafismo completamente realista y de trazo clásico y caligráfico, pese a ello, los rostros y los continuos movimientos de los personajes serán absolutamente expresivos, incluso cómicos y ácidamente irónicos en según qué situaciones. La composición de la página a lo largo de la serie permanecerá prácticamente inalterable, utilizando un sistema de compartimentación apegado al tradicional, con unas viñetas bastante regulares, delimitadas y simétricas donde el uso de los blancos y los negros aparecerá bastante controlado y equilibrado, puesto que no existe ningún interés por la creación de fuertes contrastes. Los planos serán muy variados y se encontrarán determinados por las

escenas de la narración, así como los fondos, que se usarán tanto planos, sin apenas elementos en su espacio, como fondos que hagan referencia a localizaciones más concretas y se hallen, por tanto, más elaborados. Un hecho normal cuando se trata de series tan longevas que, aunque parten de una trama que será transversal a toda la obra, generará subtramas o desarrollará otros asuntos que requerirán de mayor o menor profusión en los detalles y en los emplazamientos.

«Contactos» a simple vista puede parecer una serie liviana, y lo es, debido a su carácter ameno y divertido, y a su concepción desde el humor y no desde la afrenta, cuando se trata de denunciar al patriarcado. Sin embargo, esto no significa que sea banal, al contrario, se trata de una serie donde los temas planteados en el guion, aunque afrontados desde la ironía y el humor, abordan con asiduidad asuntos, sucesos o contradicciones importantes dentro de las relaciones personales, así como el dibujo se genera desde una actitud, aunque a primera vista amable y afable, en realidad es rupturista, no con el trazo, pero sí con la representación, pues trata de incorporar modelos actualizados, acordes con la visión feminista y, muchas veces, usados para poner en evidencia comportamientos humanos sociales reprobables. La diferencia reside en esa pátina humorística y agradable aplicada por Mariel Soria que hace a su serie asimilable y atractiva, pero, en el fondo, lo que busca es que sea pedagógica y efectiva en el cambio de roles y comportamientos.

#### **8.4.3.8 *Sam Balluga, Los cómics de Gimlet, 1981***

Una de las siguientes obras realizadas por el tándem formado por Mariel Soria y Andreu Martín fue publicada como una monografía bajo el título de *Sam Balluga* en 1981 por Gimlet en la colección «Los cómics de Gimlet» número 1. En ella el guionista volvía a dar lugar a una rocambolesca historia, prácticamente nacida del absurdo, que abordaba un caso de asesinato del cual se hacía cargo el detective Sam Balluga para descubrir al asesino. Hasta ahí, todo normal, sin embargo, la historia va convirtiéndose en una sucesión de acontecimientos absurdos que se encadenan echando por tierra las pesquisas del detective de las maneras más inverosímiles posibles, hasta dar con el asesino, que no es, ni más ni menos, que un transformista que ha cometido dicho asesinato para hacerse con el último pájaro egipcio creado, el cual conformaba el último boleto para la rifa de la inmortalidad. Sin duda,

se trata de una de las historias más disparatadas de la pareja donde, usando los esquemas de la novela negra y del género policíaco, dan lugar a una compleja parodia donde nada es lo que parece y los estereotipos y las acciones son llevados al extremo del paroxismo.



Figura 231. Portada y página de Sam Balluga, (Gimlet, 1981) de Mariel Soria y Andreu Martín

Así lo apuntaba Román Gubern en el prólogo que realizó para la historieta:

la referencia cinematográfica omnipresente en la serie es el *nonsense* radical que institucionalizaron genialmente los hermanos Marx, sobre todo en los disparates verbales que generan situaciones absurdas en su transliteración, o conducen a resultados desaforadamente grotescos. Y ahí reside la más radical y saludable aportación de *Sam Balluga*, en su desaforada caricatura y desmitificación de unos códigos culturales, tomando como marco referencial al género negro y como protagonista a un detective privado de apariencia dura, con rostro macizo cruzado por un bigote agresivo –símbolo emblemático de virilidad–, pero de cobardía bien probada a lo largo del cómic (Gubern, 1981: [3]).

Mismo bigote que, junto con el pelo, le afeitarán unos de esos delincuentes con los que se cruce en su investigación a modo de tortura; como si quitándole su bigote le quitaran



su hombría y su fuerza, cual Sansón. Sam Balluga, aunque certero en algunas de sus pesquisas, es un ser escurridizo que, antes de enfrentarse prefiere cargar a otro el problema y salir huyendo. Acción que lleva a cabo con su secretaría en multitud de ocasiones, quien, por otra parte, suele acabar llevándose la peor parte. No tienen mucha mejor concepción el resto de las mujeres de la serie, quienes son simples medios para lograr un fin en manos de los hombres, además de que se ven obligadas a adoptar los típicos papeles secundarios que se les daban en este tipo de series policíacas y negras: secretarias, esposas o *femmes fatales*. Así pues, como desentrañaba Vila en su análisis de esta serie, «la forma caricaturesca de las mujeres estereotipadas del modelo del género negro permite que se manifiesten en el espacio activo, pero siempre desde su tradicional segundo plano» (Vila, 2017: 332), es decir, pese a quedarse con los roles secundarios, Mariel Soria acaba con la pasividad a la que estos condenaban a las mujeres, pues en la serie, tanto la condesa, como la secretaria Scrotts o Toby Tillas, son personajes activos en todo momento e igual de rocambolescos que los masculinos. Por otro lado, ese ambiente más masculino e, incluso, machista que suele acompañar al género negro, es aquí completamente ridiculizado, haciendo de lo absurdo su bandera.



Figura 232. Páginas de Sam Balluga, (Gimlet, 1981) de Mariel Soria y Andreu Martín

No obstante, la parodia no solo se instala en el guion, sino que surge, asimismo, en el grafismo, un estilo caricaturesco-expresionista donde los rostros, los cuerpos, las acciones y hasta los enfoques y los planos se llevan al extremo y al absurdo. Cuerpos que se alargan hasta lo antinatural, rostros que se desencajan y perspectivas imposibles, incluso viñetas dadas la vuelta para hacer alusión a la confusión de la acción y del ambiente. Las conversaciones de los personajes cobran vida literalmente en las escenas, por ejemplo, si se habla de que Sam Balluga cobrará una importante suma por la resolución del caso, en la viñeta cae del cielo una cantidad tal de monedas que lo sepulta. Todo en la serie es interpretado al pie de la letra, cualquier frase hecha puede causar una situación del todo imprevisible sin que el personaje de la escena lo espere; lo que lleva a este, incluso a discutir con el propio narrador para que no le robe protagonismo. Un disparatado recurso más del que hace uso Mariel y que forma parte, como indica Gubern, de

las transgresiones brutales con las que estos autores subvierten a un género que se supone amado y respetado con devoción por sus lectores potenciales. Es en esta confrontación lúdica entre las desventuras antiheroicas del detective Sam Balluga y las expectativas del lector potencial en donde se resolverá la dialéctica de la complicidad o de la rebeldía ante las reglas del juego de los autores (1981: [4]).

Se trata, sin duda, de una de las obras más descabelladas de la pareja, donde subvierten, uno tras otro, todos los elementos que conforman la serie negra, aportándoles comicidad y sustrayendo lo serio y el suspense tenso que los caracteriza por una narración vertiginosa, alocada y prácticamente sin sentido, pese a que al final el caso queda resuelto, aunque habiendo tenido que pasar por incontables y disparatadas situaciones hasta lograrlo. Un total y magnífico experimento llevado a buen puerto por la pareja artística formada por Soria y Martín.

#### **8.4.3.9 *Python Trip*, Papel Vivo, 1981**

Una vez acabada la serie del doctor Delclós en *Trocha-Troya*, el personaje no pasó al olvido, puesto que le crearon una larga historieta de 47 páginas donde él mismo era el protagonista. La historieta se publicó, al estilo de un monográfico como con *Sam Balluga*, en 1981 en *Papel Vivo* como volumen 21 y llevaba por título *Python Trip*.

En esta ocasión el interés de la historieta no se enfocaba tanto en un caso médico concreto, sino que creaba una obra donde se mezclaba la novela negra con el esoterismo, las alucinaciones y las sectas. Una historieta de suspense en toda regla donde se narra cómo el doctor Delclós acaba inmerso en una investigación tras el asesinato y desaparición de uno de sus pacientes, el cual estaba en tratos con magnates del tráfico de drogas al tiempo que andaba metido en una secta que tenía como referentes a los mártires, cuyo sufrimiento decían verlo como el camino hacia la liberación. En realidad, se trataba de un grupo de verdaderos psicópatas que se drogaban para cometer macabros sacrificios humanos mientras entraban en trance gracias a la mezcla de unas potentes drogas.

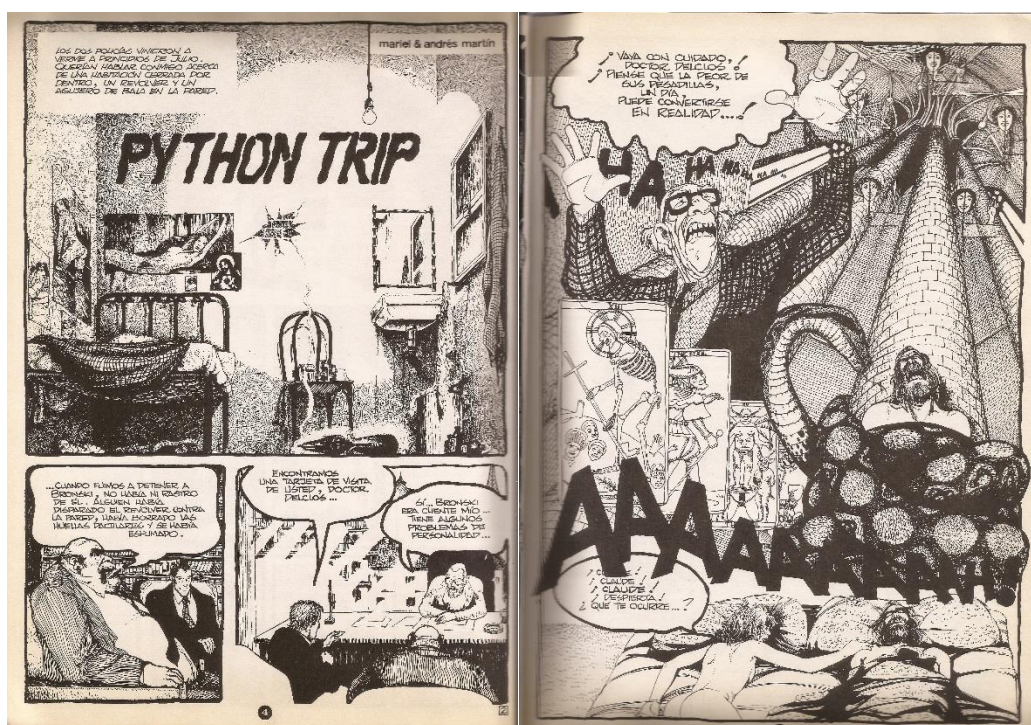


Figura 233. Páginas de Python trip, (Papel vivo, 1981) de Mariel Soria y Andreu Martín

Una obra donde se abordaba el subconsciente y el poder de este para subyugar al ser humano a través de los miedos y de los sueños. Unos miedos que, incluso, llevarán al propio Delclós a casi perder la vida al ser atrapado por los dirigentes de la secta al descubrir estos que se encontraba investigando sus prácticas. Esos temores son aquellos que conectan directamente con uno de los denominados «miedos freudianos» consistentes en el pavor a la castración, pues el doctor sueña de forma recurrente con unas pitones que son serradas por la mitad, como el profeta Isaías, y que hacen alusión a su miembro viril.



*Python Trip*, sin duda, es una obra que nace del gusto de Andreu Martín por la serie negra, quien crea un guion trepidante con el que consigue mantener pegado a la historieta al lector hasta el final para encontrar la resolución a todos los frentes que se han ido abriendo a lo largo de ella. Un guion al cual le ha dado vida Mariel Soria a través de un grafismo similar al utilizado para la serie de *Trocha-Troya*, esto es, realista en el trazo y expresionista en los rostros, especialmente cuando estos se encuentran dominados súbitamente por sus emociones, llegando a crear gestos grotescos, caras desencajadas e invadidas por un patetismo que las vuelve espeluznantes.

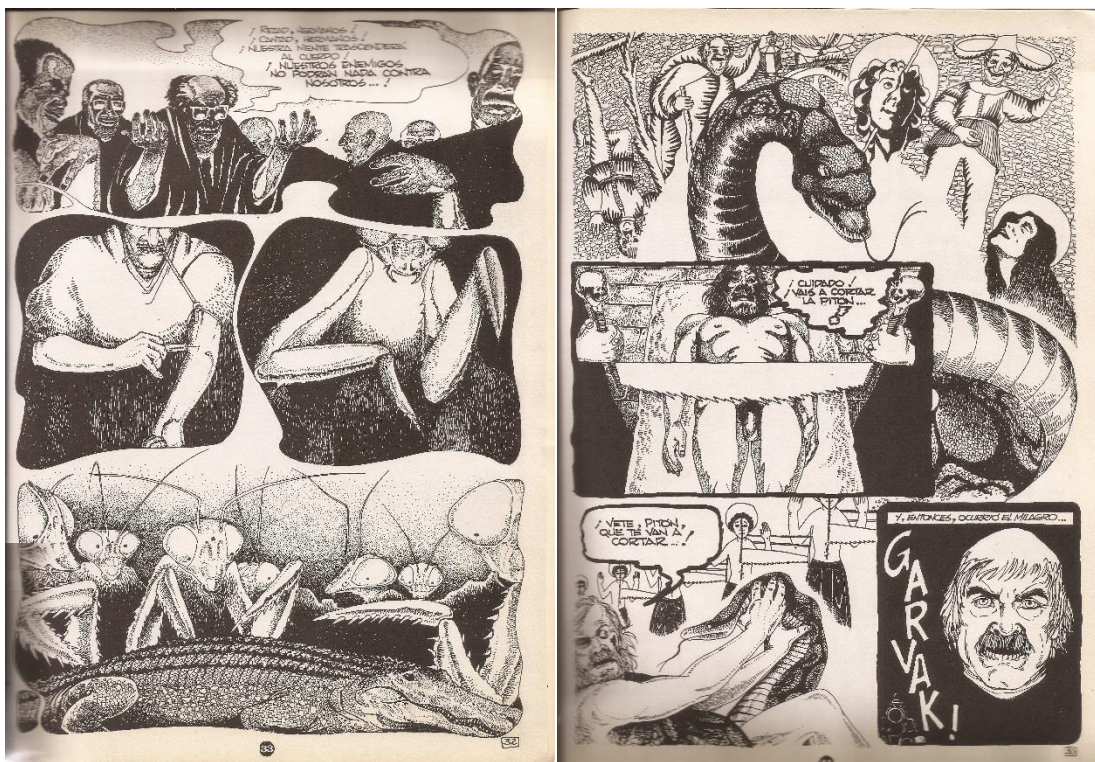


Figura 234. Páginas de *Python trip*, (Papel vivo, 1981) de Mariel Soria y Andreu Martín

En el caso de los cuerpos, estos son creados mediante una línea muy delgada y caligráfica que, en ocasiones, incluso llega a desvanecerse, lo que genera un gran contraste con las densas y compactas zonas negras existentes en las escenas, que sirven, a veces, para rellenar los fondos o ciertos elementos del cabello y de las vestimentas de los personajes. El resto de las sombras, por lo general, se elaboran mediante la superposición de tramas y rayados. Unas redes de entramados que son sumamente utilizadas en las escenas de los sueños, pues contribuyen a hondar en la confusión y en la perturbación propias que se

generan en las pesadillas. Unas tramas superpuestas que conquistan por entero la viñeta, que ahora es la página completa, y que sirven de soporte para los elementos generados por el inconsciente. Sin duda, un derroche de creatividad, imaginación y, por supuesto, destreza por parte de la artista. Unas páginas, estas que contienen las pesadillas, que llaman la atención porque son pura ruptura en el ritmo gráfico y visual de la composición de la historieta, una explosión de tramas, oscuridad, piezas y sujetos que surgen, estallan y crecen en ellas dominados por toda clase de emociones.

Una historieta tremendamente oscura por el argumento, pero también por el grafismo, que da lugar a una obra sombría y extraordinaria. Es un ejemplo claro de la maestría y la coordinación de la pareja, pues muestra la gran inventiva de uno con el guion, pues arma una trama altamente cautivadora, bien estructurada y subyugante, y la espectacular habilidad de la dibujante con la elección y aplicación de un grafismo adecuado y preciso. Un compendio de elementos que han sido estudiados y medidos al milímetro para dar lugar a una obra impecable.

#### **8.4.3.10 «Yo, cumplo», Cimoc, Extra-01 – Especial Serie Negra, 1981**

En 1981 Mariel Soria y Andreu Martín crearían otra obra dentro del género negro llamada «Yo, cumplo» para el Extra-01: *Especial Serie Negra* de Cimoc, donde se recreaba una discusión entre dos tipos pertenecientes a los bajos fondos quienes protagonizaban un ajuste de cuentas por no cumplir uno de ellos con lo prometido. Aunque es una trama agresiva, Soria y Martín deciden rebajar el dramatismo en la viñeta de cierre al reducir la disputa al absurdo cuando el personaje que comete el asesinato se percata de que muerto su contrincante jamás conseguirá lo que buscaba.

Es una historieta de composición tradicional que ocupa dos páginas y tiene personajes propios de un estilo más expresionista, pues la fuerza de la acción se centra en ellos, en sus movimientos y en los gestos, los cuales son extremos y grotescos, especialmente cuando son dominados por la ira. Una historieta donde reina la desproporción, pues los cuerpos son esclavos de sus emociones, sobre todo, el perteneciente al personaje más grande, que tiene un torso muy corpulento pero unas piernas esqueléticas que en la vida real se tambalearían

para sostenerle. De este modo, la dibujante desperdiga ciertos elementos humorísticos en una trama que nada tiene de cómica.



Figura 235. Páginas de «Yo, cumplo», (Cimoc, Serie Negra, 1981) de Mariel Soria y Andreu Martín

Esos mismos cuerpos son producto de las tramas, conformadas por diversos trazos en cada personaje, unos mediante pequeños óvalos que simulan escamas, y otros con pequeñas y diminutas rayas, a lo que se suman intensas zonas negras, un conjunto que da lugar a cuerpos rotundos, sólidos y volumétricos. Lejos quedan ya esos cuerpos vacíos producto de siluetas. Aun así, estos personajes están cercados por una caligráfica línea de contorno que encierra las figuras, en lugar de ser obra de las propias tramas y abocetados del carboncillo, como se advertía en otras obras.

Los fondos son planos por completo desconociéndose, por tanto, la localización donde se desarrolla la acción, pues lo importante es lo que sucede en la escena, no dónde sucede. Toda la importancia de la historieta recae sobre los personajes, quienes llenan las escenas en su totalidad, incluso, en ocasiones, rebasan los límites. Asimismo, si la concepción de los personajes es importante, lo es también la aplicación de las luces y sombras que están



increíblemente contrastadas, creando claroscuros muy potentes, especialmente en algunos rostros, a los cuales les aporta una visión monstruosa y horripilante. Es por ello por lo que se considera que, de nuevo, vuelve a establecer ligazones con la tendencia *underground*, tanto en la elección de los temas como en la aplicación del grafismo o, incluso, en el lenguaje utilizado por los personajes en sus conversaciones, propio de la jerga coloquial mezclada con la de los bajos fondos, lo que le aporta un matiz de veracidad a la obra.

En cuanto a los planos, en esta historieta la dibujante usará, principalmente, planos generales, donde se verá el cuerpo entero de los dos personajes, con los primeros planos, en los que además hará uso de la secuenciación de la acción para emular el desarrollo de un hecho concreto, ralentizando así la narración y creando suspense en el espectador, quien tiene que esperar algo más para ver la conclusión de la cuestión narrada.

#### **8.4.3.11 «Monqui Yonqui», El Víbora, n.º 32, 1981**

Siguiendo con los relatos centrados en los bajos fondos, en ese mismo 1981 elaboraron para la revista *El Víbora* y, en concreto, para el número 32, la historieta «Monqui Yonqui» que, como su propio nombre indica, versaba sobre la droga, sus nefastas consecuencias y del mundo lóbrego que la rodeaba.

«Monqui Yonqui» está formada por cuatro páginas donde se cuenta el estado de abstinencia por el que pasa un drogadicto y las cosas que este es capaz de hacer para lograr una nueva dosis. La protagonista de esta historia es, sin duda, la desesperación hábilmente representada en el rostro del protagonista, que pasa del llanto a la ira en décimas de segundo. Esto provoca que los rostros sean tremendamente expresivos y exagerados, pues las emociones los dominan por entero. Las miradas recreadas con una profusión de la mancha negra son el foco de atención, pues son ellas las que interpretan el sentimiento. De nuevo, se cuele el grafismo expresionista propio del *underground* en una historieta de Soria, hecho que no debe extrañar, especialmente, por el tipo de revista donde se publica, de clara filiación a esta corriente.



Figura 236. Páginas de «Monqui Yonqui», (El Víbora, n.º 32, 1981) de Mariel Soria y Andreu Martín

En este caso, sin embargo, los fondos cuentan con una mayor relevancia, ya que el lector puede situar la acción sin problemas, solamente cuando se haga uso del primer plano, esos fondos desaparecerán para no restarle importancia a la acción que está desempeñando el personaje. Unas ubicaciones que serán útiles, especialmente en el cierre de la historieta, ya que mediante una progresiva apertura del campo de visión, como si se mirara a través del objetivo de una cámara y poco a poco se fuera agrandando la apertura de este, el espectador va siendo consciente del lugar que ocupan aquellos que han sido arrastrados por la droga: un lugar secundario y olvidado dentro de la vorágine y el bullicio de la ciudad, como rebela el plano general al que se llega con esa apertura de la escena, la cual cierra la historieta buscando sumir al espectador en la reflexión sobre lo acontecido a lo largo de esas cuatro páginas.

En cuanto al juego de luces y sombras, está bastante controlado y equilibrado, en esta ocasión, no se encuentran claroscuros tan potentes como en otras obras de la artista, lo que, por ese lado, la acercaría más a lo que en la época se denominaba «línea clara», puesto que, exceptuando el dramatismo de los rostros, el resto de elementos, entre ellos la línea clásica y caligráfica, entrarían dentro de la concepción de dicha corriente. Lo que sí continúa aplicando en los cuerpos son esas pequeñas tramas generadas con diminutas rayas que sirven para crear

sutiles sombras y aportar volumetría a los cuerpos, eliminando así la figura-silueta, del mismo modo que sigue construyendo su página al modo tradicional con viñetas, más o menos, simétricas y regulares separadas por calles blancas y delimitadas por líneas negras.

#### **8.4.3.12 «El Elegido», Cairo, n.º 10, noviembre 1982**

En noviembre de 1982 pasaba a publicar «El Elegido», justamente, en el número 10 de la revista símbolo de esa «línea clara», *Cairo*, que en la época se oponía a la «línea chungu», practicada en revistas como *El Víbora*.

Se trataba de una historieta de tres páginas confeccionada siguiendo el patrón tradicional, cuyo único elemento diferente era que se llenaban las calles que servían para separar unas viñetas de otras de un sólido negro que le aportaba una mayor solidez y densidad a la apariencia de la página.

En esta historieta se percibe cierta reminiscencia de la serie creada por el tándem Soria – Martín «Contactos», puesto que se centraban en abordar las contradicciones y los cambios de parecer de los humanos en relación con distintas situaciones y con la evolución que estas experimentan. Esta narración, en concreto, relataba la historia sucedida en casa de un sheriff, a quien iban todos los lugareños a pedirle explicaciones por las decisiones que había ido tomando desde su investidura como tal. Esas personalidades que se acercaban hasta él iban desde personas que parecían esclavos negros a mujeres e, incluso, a miembros del Ku Klux Klan, que tenían diversas desavenencias entre ellos y que intentaban que estas fueran resueltas por el sheriff, quien, a medida que avanzaba la historia, iba quedando atado de pies y manos por encontrarse también implicado en las cuitas de unos y de otros. Pese a que se construye con cierto tono disparatado y rocambolesco, por las actitudes que toman los personajes y los problemas de los que se quejan, esta historieta le sirve al equipo para tratar temas candentes de su época, tales como el fascismo, el populismo, el feminismo, el electoralismo o la xenofobia, cuyas consecuencias desproporcionaban la autora y el guionista para destilar en su historieta una reflexión sobre hacia donde llevaba al ser humano la toma de posturas extremas y agresivas, donde se menospreciara el diálogo y se obviara la empatía a la hora de buscar la solución a determinadas problemáticas.



El grafismo, como se adelantaba, era propio de esa corriente de la «línea clara», es decir, de trazo caligráfico y clásico que conforma escenas y personajes realistas. No obstante, como sucedía en «Mongui Yonqui», pese a que la concepción de los cuerpos es realista, no sucede lo mismo con los rostros y con los movimientos corporales, los cuales son dominados por las emociones, dando lugar a una gestualidad totalmente expresionista, donde lo excesivo, lo grotesco y lo descontrolado fagocitan sus expresiones, dentro de las cuales los ojos de contornos negros profusos vuelve a ser el foco de atención, pues es en ellos donde se centra el punto de partida de las emociones. Las miradas se llenan de ira, odio, pero también de desconcierto e incomprensión. Es por ello por lo que los contrastes potentes entre negros y blancos se localizarán en ellos, mientras que en el resto de la figura serán las sutiles tramas de diminutas rayas las que se encarguen de dar volumetría y de crear controladas sombras en ellos.

Resulta curioso, especialmente, el tratamiento de los personajes de raza negra, a los cuales sumerge por completo en una sólida y plana masa negra sobre la que saca las sombras por medio de áreas blancas de gran tamaño, en relación con el tamaño de los rostros, lo que

da la sensación de una piel bitono o afectada por la falta de pigmentación. Sin embargo, es un hábil tratamiento para poder aplicar también sombras y crear volumetría en unos personajes que presentaban una mayor complejidad y que, de otro modo, restarían completamente planos.

Una vez más se hace uso de la localización, pero solamente de manera puntual y normalmente en planos de tipo más general, en el resto de fondos queda obviada en favor de la representación que se está desarrollando entre los personajes del primer plano.

Con esta historieta se va advirtiendo cómo el estilo de la artista se ido dejando imbuir por el expresionismo y el experimento, tras *Troya-Trocha* y su alejamiento del grafismo infantil, para, a continuación, comenzar a optar por el uso más continuado del estilo realista donde el expresionismo queda reservado para elementos concretos, como los rostros o las actividades, en lugar de dejar que este asole por completo la obra.

#### **8.4.3.13 «¿Se acabará el mundo?», Cimoc, Extra-02 – Especial 3ª Guerra Mundial, 1982**

En 1982 volvieron a colaborar Soria y Martín con un nuevo número especial de la revista *Cimoc*, en concreto, con el Extra-02: *Especial 3ª Guerra Mundial*. Se trata de una historieta titulada «¿Se acabará el mundo?», que cuenta con cuatro páginas donde se narra una historia sobre si el mundo en el que habitamos se acabará y en la cual se alternan varias historias: la relacionada con el presente inmediato del protagonista, los sueños que le quedan por cumplir para tener una vida plena y el mundo de la guerra. Estas tres tramas se irán entrecruzando a lo largo de las viñetas, como si lo que viera el lector fuera el pensamiento mismo del protagonista. Unas reflexiones que irán poco a poco atormentando al protagonista, quien terminará por convencerse de que su vida no está completa, a pesar de que parece tener todo lo que pueda desear, salvo una cosa, un viejo amor platónico de juventud que nunca llegó a nada, pero al que ahora está convencido de poder acceder. Esa será la trama principal que vertebre la obra, la salida en busca de ese antiguo amor con el que fantasea y con el que todo parece que será maravilloso, sin saber siquiera si esta mujer le recuerda. Una trama en la que la autora intercalará esas otras escenas de ensoñación y guerra, cuyas últimas funcionarán como verdaderas premoniciones de lo que acontecerá en el hilo principal. Una

historia que acaba, no con el fin del mundo, pero sí con el fin de la vida del protagonista al dejarse atrapar por los sueños.

El grafismo aplicado en esta serie demuestra una gran habilidad y conocimiento de Soria del lenguaje del cómic, pues del mismo modo que se alternan en la obra tres tramas, también lo hacen tres grafismos coincidentes con dichas narrativas. El grafismo utilizado para la historia principal es el realista; para la dedicada a los sueños e imaginaciones del protagonista, uno bastante similar al utilizado dentro del tebeo romántico, muy apropiado para las escenas edulcoradas a las que dará lugar y, por último, el relativo a la guerra, que está realizado mediante carboncillo difuminado, tremendamente expresivo, pero también, con cierto poso de fotorrealismo que encajaría con el tipo de trama, al parecer un fotorreportaje periodístico. Como se advierte, los grafismos han sido decididos teniendo muy en cuenta la trama a la que debían dar vida: para la trama que representa el presente y la realidad, el estilo realista; para el mundo de las ilusiones y del amor, el estilo del tebeo romántico; y para la esfera de la guerra y la destrucción, el estilo expresionista con toques fotorrealistas.

Todos estos estilos son aplicados en unas escenas que conforman una página al modo tradicional, solo que en ellas se prescinde de las líneas que limitan y crean los marcos de las viñetas. La separación, en este caso, se realiza mediante las calles blancas que delimitan perfectamente cada escena y que contrastan fuertemente con el uso abundante del negro en ellas. En esta historieta Soria ha recuperado la profusión del negro para crear importantes claroscuros de los que emergen, por puro contraste, los personajes y fuertes entramados con los que aporta solidez, volumetría y espesor a las figuras. Cada estilo, como es obvio, es aplicado con el trazo correspondiente, más difuminado y nebuloso en el expresionista de las escenas de guerra y más caligráfico y lineal en las otras dos, especialmente, en las románticas, donde además hay menos presencia de zonas oscuras.





Figura 238. Páginas de «¿Se acabará el mundo?», (Cimoc, E. 3ª Guerra Mundial, 1982) de Soria y Martín

En relación con los planos, vuelven a predominar los primeros planos, los planos detalle y los planos generales, donde las localizaciones pierden importancia y, de aparecer, lo hacen muy abocetadas, simplemente para crear cierta ilusión de ubicación; en el resto, predominan los fondos desnudos y planos. Al tratarse de una historia con una compleja y profusa carga narrativa, probablemente la artista aligeró las escenas todo lo posible, deshaciéndose de elementos accesorios y centrándose en aquellos cruciales para la narración, donde ganaban importancia los personajes. De modo que se puede decir que todo cuanto compone esta historieta aparece en ella porque alberga cierta importancia narrativa dentro del desarrollo de esta.

#### 8.4.3.14 «Si hay futuro», Zona 84, n.ºs. 1, 2 y 4, 1984

Continuando con ese interés por el futuro, la pareja elaboró una serie que se extendió durante tres episodios y que fue publicada en el año 1984 en los números 1, 2 y 4 de la revista *Zona 84*, una publicación volcada en la fantasía y en la ciencia ficción perteneciente a Josep Toutain y Luis Vigil.



Figura 239. Páginas de los tres números de «Sí, hay futuro», (Zona 84, 1984) de Mariel Soria y Andreu Martín

«Si hay futuro» era una serie donde Soria y Martín crearon mundos utópicos donde el poder se encontraba en manos de aquellos que en el mundo real eran desfavorecidos o sufrían las consecuencias de la acción humana, como animales o plantas, mientras que el sistema o los propios humanos privilegiados pretendían recuperar lo que creían suyo por derecho. De este modo se desarrollan tres capítulos autoconclusivos donde en el primero «Sí, hay futuro, mayor gran» habla de cómo los campesinos y artesanos se niegan a seguir abasteciendo a los holgazanes de la administración, quienes solo se dedican a hostigarlos para esquilmarles sus cosechas, esas que tanto trabajo les habían supuesto; en el segundo, «Sí, hay futuro, señor invasor», se centra en la llegada de unos extraterrestres a la tierra, a la cual han estado durante años estudiando y vigilando, dándose cuenta de lo destructiva que puede llegar a ser la raza humana. Unos extraterrestres que a su llegada tendrán como objetivo liberar a los animales del asedio de los humanos; y en la última, «Sí, hay futuro, respetad las plantas», se relataba cómo una lluvia de semillas había llenado la tierra de multitud de plantas, las cuales en un principio parecían inofensivas, pero conforme avanzaba la historia se descubrían como tomadoras de la tierra para vengarse de los humanos por su maltrato sobre el medioambiente.

Tres relatos que están concebidos teniendo en cuenta el tono de la revista, esto es, mediante la fantasía y la ciencia ficción, razón por la cual las historietas de esta serie resultan tan rocambolescas a primera vista. No obstante, tras esta pátina desconcertante, se esconde una denuncia elaborada conscientemente por los autores, que iba, por un lado, a alertar al ser

humano de las consecuencias de la destrucción del medioambiente y, por otro, a subrayar la necesidad de la lucha de clases y del problema de la opresión que las clases bajas soportaban por parte de las altas.



Figura 240. Páginas del n.º 1 y n.º 2 de «Sí, hay futuro», (Zona 84, 1984) de Mariel Soria y Andreu Martín

Pese a que se trata de una serie imbuida por la ciencia ficción, el grafismo se mantendrá fiel al estilo realista, con líneas muy caligráficas, composiciones de páginas al modo tradicional y tratamiento de los fondos más detallados que en otros trabajos. Una vez más el expresionismo quedaba circunscrito a la expresividad de los rostros y a la concepción circense y élfica de algunos personajes. La aplicación de las sombras, sin embargo, será voluble a lo largo de la serie, puesto que en los dos primeros capítulos existe un uso más profuso de las zonas negras, generando un evidente contraste con las blancas, donde los cuantiosos rayados de la pluma tienen un papel esencial, así como el puntillismo; mientras que en la última la visión general es más limpia, predominando las zonas blancas y el uso de la línea en detrimento de la mancha negra.

El hecho de tratarse de una serie también afectará a los planos y enfoques, ya que a lo largo de los tres episodios juega con multitud de ellos, predominando, como viene siendo



común, los primeros planos, los generales, los picados y contrapicados, y los planos detalle, lo que le aporta diversidad a la vista general de la página y cierto dinamismo.



Figura 241. Páginas del n.º 4 de «Sí, hay futuro», (Zona 84, 1984, de Mariel Soria y Andreu Martín)

«Si hay futuro» ha demostrado que, por muy disparatada que simule ser una obra de Soria y Martín a simple vista, la carga de denuncia siempre suele encontrarse entrelazada con las tramas a las que se da vida, tratando de hacer reflexionar a su público sobre temas que a ellos les parecían relevantes y decisivos para el mundo en el que vivían.

#### 8.4.3.15 «Cómic vivo», *Comix Internacional*, n.ºs. 39-48, 1984

Ese año 1984 pareció ser fructífero para el equipo, ya que dieron lugar a una serie más, en esta ocasión, para *Comix Internacional*, la cual se publicaría con el nombre de «Cómic vivo» desde el número 39 hasta el 48. *Comix Internacional* era una nueva iniciativa de Toutain que salió al mercado a partir de 1980 albergando un contenido que versaba sobre ciencia ficción, realismo social y serie negra junto con secciones donde se analizaban cuestiones relativas a la narrativa o al lenguaje del cómic. Exactamente es en este último espacio donde se enclava la obra de Mariel Soria y Andrés Martín. Una serie compleja de

analizar de forma unitaria, ya que cada episodio es una nueva oportunidad de experimentar para los autores.

Sin embargo, a rasgos generales, este espacio que les cede la revista, que no es una página completa, sino más bien dos tercios de la misma, tiene un claro objetivo: resolver con humor e ironía las dudas que sobre el lenguaje o el cómic, en general, les pudieran surgir a los lectores de la revista. Revisando todos los números cuesta creer que este espacio lograra solventar alguna duda, puesto que cada una de las viñetas se encuentra protagonizada por el sarcasmo, el divertimento, el ingenio e, incluso, la parodia. Un tratamiento que, si bien no sirve para explicar gran cosa sobre el cómic, evita que un espacio como este y con este objetivo acabe siendo conquistado por el tedio y aborrecido por los lectores. Soria y Martín logran darle la vuelta y transformarlo en una sección amena, ingeniosa, ocurrente y socarrona.



Figura 242. Páginas de «Cómics vivos», (Comix Internacional, 1984) de Mariel Soria y Andreu Martín

Cuando en ella hagan uso del grafismo, y no de la fotografía o directamente del lienzo en blanco, recurrirán a la alternancia de estilos, encontrando desde los trazos más difuminados a los más realistas y caligráficos e, incluso, infantiles. Se puede decir que es una



buena muestra, y bastante completa además, de los estilos dominados y aplicados por la artista colocados todos juntos como si se tratara de una exposición y que sirven para resumir la trayectoria gráfica de la misma.

#### 8.4.3.16 «¡Suelta el boniato!», *Madriz*, n.º 25, 1986

Dejando a un lado su contribución con *Comix Internacional*, en 1986 participó con una obra bastante moderna y transgresora en una de las revistas más populares de la capital del país, *Madriz*. En ella, con autoría total de la autora, es decir, que ella elaboró tanto el guion como el dibujo, publicó «¡Suelta el boniato!» en su número 25.



Figura 243. Páginas de «¡Suelta el boniato!», (*Madriz*, n.º 25, 1986) de Mariel Soria

«¡Suelta el boniato!» es una historieta de cuatro páginas donde reina el experimento, muy acorde con los presupuestos con que nacía *Madriz*, revista experimental, vanguardista y transgresora donde las hubiera. En ella se puede decir que Soria elabora una suerte de «metahistorieta», ya que se encuentra a un personaje anónimo llevando a cabo sobre su escritorio las viñetas de una historieta en blanco y negro y, al mismo tiempo, se ve lo que sucede en torno a este personaje desconocido, que es lo que da lugar a la trama de la historieta



en sí. En ese argumento lo que sucede es una trifulca nocturna entre dos jóvenes en mitad de la calle que el espectador contempla a través de los ojos del personaje protagonista, el dibujante, quien se asoma a la ventana para saber lo que está ocurriendo. Cuando los dos jóvenes salen persiguiéndose por la calle, la acción deja de atraer al dibujante, pues los dos muchachos se pierden a lo lejos en la noche, lo que devuelve al protagonista al interior de la casa y al dibujo de la historieta.

Esas dos historietas son distinguidas en las páginas gracias a la aplicación del color. Aquella que dibuja el protagonista es en blanco y negro, mientras que la que narra su vista es a color, probablemente con pastel, de ahí los contornos difuminados. Por otro lado, se trata, prácticamente, de una historia muda, pues los trozos de texto que se desperdigan sobre la totalidad de la página sin estar contenidos en bocadillos pertenecen a los jóvenes de la calle, ya que el personaje del dibujante no pronuncia palabra alguna.

El tratamiento de la composición, aunque sigue el canon tradicional, muestra ciertos elementos novedosos: viñetas en escalera, viñetas formando una cuadrícula perfecta que dan la sensación de una sola imagen unificada y unos gruesos contornos para crear los marcos.

Sin duda alguna, esta es una de las obras más especiales de Mariel Soria, puesto que, salvo por la cotidianidad del hecho narrado, no se parece prácticamente en nada a lo visto hasta la fecha. Es una historieta puramente experimental, donde se respira la libertad con que la autora la ha concebido y con la que se ha dejado llevar, investigando nuevas técnicas, tratamientos y enfoques que dan como resultado una obra que se acerca más a lo pictórico que a lo historietístico, por la visión que devuelve y coloca frente a los ojos del espectador.

#### **8.4.3.17 «Mamen», El Jueves, 1986-2011**

Con el fin de la relación sentimental y laboral de Mariel Soria con Andreu Martín se puso punto y final también a su serie en común «Contactos». No obstante, con los derechos sobre los personajes de esta serie y la buena relación establecida con el guionista, Soria fue capaz de rescatar a uno de ellos, que ya había ido tomando poco a poco importancia y relevancia en la serie por encima del resto de personajes. Se trataba de Mamen: la pelirroja más famosa y descarada de la historia de nuestro cómic. Ese rescate le sirvió a la dibujante

para crear un *spin off* de «Contactos» con Mamen a la cabeza. En esta ocasión el guion cayó sobre los hombros de Manel Barceló, con quien Soria inició esta relación profesional en 1985 junto con una sentimental.



Figura 244. Páginas de «Mamen», (El Jueves, 1986) de Mariel Soria y Manel Barceló

En la recopilación de 2008 que llevó a cabo *El Jueves* en colección denominada *Luxury Gold Collection* de las historietas publicadas de «Mamen», nombre de la serie publicada hasta 2011 en *El Jueves*, se describía a la serie y a la nueva Mamen, que ahora tomaba protagonismo en ella, en su contraportada a la perfección:

la fuerte personalidad de Mamen la hizo acreedora de una serie propia tras su paso por *Contactos*. Ahora, nuestra estimada pelirroja evolucionará bajo el influjo creativo del guionista Manel Barceló y la dibujante Mariel Soria hacia historias más adultas, desarrollando un personaje tan cariñoso como esquivo, tan reflexivo como alocado; o sea, contradictorio y, por tanto, humano. Mamen, una mujer progresista que recela de los políticos, comparte su espacio vital con diversos personajes, entre ellos: el promiscuo Rubén, el sensual e irónico Adolfo, la acomplejada Corro o Carlos, lo más parecido a un novio estable. ¿Quieren un reflejo divertido, pero

también irónico y crítico, de lo que implica la cotidianidad de la supervivencia diaria?

Lean este libro (Soria y Barceló, 2008).

A través de una Mamen más adulta y evolucionada, el lector seguirá asistiendo a esas contradicciones en las relaciones sentimentales y al día a día de los jóvenes de la época. Esta vez, sin embargo, mediante los ojos de Mamen, lo que quizá aporta una visión más femenina a la historia, pero también, más feminista, puesto que los lectores la veían trabajando, capítulo tras capítulo, por un cambio en los roles de género y por una supresión de los tópicos que se habían ido adhiriéndose al desnudo femenino, aparte de la lucha por construir un espacio para la sexualidad femenina, la cual había sido ocultada, prácticamente, perseguida y distorsionada y juzgada, reconducida y cercenada durante décadas. «Mamen» surgía ahora para demostrar que existía otro tipo de sexualidad femenina y que era necesaria. Era la alegoría de una sexualidad femenina más libre, menos flageladora, exenta de tabús, curiosa y placentera, pero, sobre todo, natural y propia. Atrás quedaban esas escenas de sexo salvaje discriminado y violento donde solo mandaba uno de los personajes y donde toda la escena era concebida desde la hipersexualización y el desenfreno surrealista. Los cuerpos dibujados por la autora nada tenían ya que ver con cuerpos hipersexualizados y asfixiados por tópicos. Son cuerpos reales, cierto es que idealizados en ciertos aspectos, como en el vello corporal femenino, pero más cercanos a la realidad e identificativos. Sus escenas de sexo no eran ya rocambolescas o violentas, eran naturales, placenteras, divertidas, incluso, con cierta locura y desenfreno, pero siempre simétricas, y cuando dejaban de serlo, se las ponía fin, especialmente en aquellas donde estaba implicada la protagonista. De hecho, conseguían ser tan reales que, incluso, podían llegar a ser torpes e inocentes. Otro elemento novedoso en ellas, y poco presente en el cómic tradicional, es la apología que hace Mamen del uso del preservativo, con el cual pretende concienciar Soria de la importancia de su uso y, como dice la propia Mamen en una de sus historietas, no solo por el problema que suponen los embarazos no deseados, sino por las ETS que pueden transmitirse, ya que la píldora no protege en ese sentido. De esta manera, también Mamen pone en evidencia a los hombres, quienes parecen preocuparse solamente del peligro de embarazo, si se llegaban a preocupar, volcando toda la responsabilidad de la anticoncepción sobre las mujeres. Así es como Mariel vuelve a enfrentar a los hombres contra sus privilegios y su falta de empatía para con las mujeres.



Figura 245. Páginas de «Mamen», (El Jueves, 1986) de Mariel Soria y Manel Barceló

Con estas ideas y representaciones son con las cuales Soria va dando forma a un nuevo modelo de libertad sexual femenina construida desde la naturalidad, la confianza, el respeto, la igualdad, la empatía y la simetría, exenta de tabúes, tópicos, egoísmos y discriminaciones.

Esto explica que el cuerpo de Mamen se represente como un cuerpo libre, autónomo, con voz propia y relajado, el cual solo se tensa cuando a su alrededor surge el racismo, la xenofobia o la homofobia, únicas cosas que la scandalizan y la ponen de mal humor, pero que, como con el machismo, las desmonta mediante grandes dosis de ironía y con una sonrisa, lo que provoca complicidad y cierta carcajada en el público, por su resolución de los momentos más tensos.

Mamen es un personaje implicado políticamente, que no enmudece cuando algo a su alrededor no le parece bien; actuando y dejando clara su postura de rechazo y dando su radical opinión al respecto. Pero eso no extraña que su sino sea la lucha libertaria para la cual utiliza la sinceridad, la falta de prejuicios y un cuerpo desprejuiciado como bandera de acción. Es así como enfrenta al lector a sus propios prejuicios y errores tratando de conseguir que algo

se mueva en su interior, llevándolo a reflexionar y, por ende, a efectuar un cambio hacia mejor.

Esta es la razón por la cual Mamen, en cada intento de sexualización de su cuerpo, lleva a cabo una maniobra de deconstrucción de intenciones perversas, lo que acaba por convertirla en «el modelo ideal de mujer autónoma que alcanza la libertad y utiliza la ironía como una estrategia de conquista, infiltrada en el juego del discurso masculino» (Vila, 2017: 349) y en activista infiltrada.

Otro tema importante que pone al descubierto Mariel Soria a través de Mamen es la supuesto actualización, en cuanto a lo que a relaciones sentimentales, personas y sexo se refiere, de los hombres denominados a sí mismos progresistas. Mamen deja al descubierto el machismo que, agazapado, aún vive en ellos, creándoles en multitud de casos grandes confusiones que Mamen suele abordar con pedagogía, naturalidad y, sobre todo, ironía; volviéndose, incluso a veces, algo maternal en sus apreciaciones o comportamientos en estas escenas.

En «Mamen» no son estos los únicos planteamientos novedosos que se dan, puesto que es llamativa la recuperación que hace Mariel Soria en sus obras del resto de edades del ser humano, puesto que incluye a la tercera edad y a la vivencia del sexo dentro de ella, y a la certera infancia y a su crítica e ingeniosa mirada sobre las relaciones sentimentales y el sexo adulto. Una novedad radical de la que solía carecer el cómic tradicional.

La naturalidad de Mamen se terminará de redondear en uno de los elementos más identificativos del personaje: su pelirroja y longa cabellera. A diferencia del tratamiento que se le suele dar a los cabellos femeninos, los cuales llevan a invisibilizar por completo a los propios personajes, porque los cubren u ocultan en las escenas, el cabello de Mamen nunca jugará en su contra, será un aliado más. Como apunta Vila,

se eleva y flota a su alrededor ocupando el espacio que [ella] domina, dando poder a la limpieza y a la autonomía del desnudo. Los generosos rizos de Mamen se extienden alrededor de su cabeza dándole a su cuerpo un marco flamígero que elimina cualquier necesidad de curvas lujuriosas para hacerla seductora (2017: 346).



De hecho, el pelo rojo fulgurante de Mamen tiene otra función, la de actuar como un elemento localizador del personaje dentro de la historieta, pues la densidad dinámica de este y su llamativo tono, cuando la obra sea a color, atrapan de inmediato la atención del público sobre ella y la historieta.

Son todos estos factores los que han llevado a considerar, por un lado, al personaje de Mamen como «un referente del activismo infiltrado en este mundo cerrado del sexo, el humor, el erotismo y la transgresión de los chicos» (Vila, 2017: 340), que se palpaba en la revista *El Jueves* y, en general, en las revistas de cómic y de humor gráfico de la época y, por otro lado, a convertir esta serie en la más afamada de Mariel Soria, por lo rompedor de su actitud y de su enfoque sobre las relaciones sentimentales y los problemas que acarrearán los malentendidos en torno a la sexualidad y al sexo, en los cuales revela ese poso aún machista latente, en algunos casos, inconsciente, que se mantenía agazapado en ellos.

En relación con el grafismo se debe tener muy en cuenta que se trata de una serie de una duración aproximada de 25 años, lo que conlleva que haya ciertos rasgos que se modifiquen a lo largo de ese tiempo. No obstante, haciendo un análisis a grandes rasgos del estilo aplicado, se observa claramente que se trata de una serie de estética realista, un tratamiento elegido de forma consciente, puesto que el tándem Soria-Barceló lo que pretendía era mantenerse lo más cerca posible del mundo real, para así tratar de dar lugar a una obra lo más fidedigna posible con la época. Es por ello que es fácil para el lector identificarse en ella y reconocer en los personajes personalidades amigas y propias.

El trazo será bastante grueso y vigoroso, pero ondulante y dúctil, creador de figuras de gran empaque, pero de movimiento espontáneo y real. Como sucedía en otras obras de la artista, la intensidad y el carácter de los personajes no solo lo marcarán sus intervenciones dialogadas, sino su fuerza expresiva, en cuyo caso, los ojos serán los motores principales de esta. La habilidad de Soria quedaba demostrada en esa gestualidad de los rostros, los cuales absorbían el protagonismo de la escena y estaban tan juiciosamente elaborados que al lector le era imposible dudar sobre los pensamientos y sentimientos que recorrían la mente y el cuerpo de estos personajes. En ocasiones, para aportar cierto tono de comicidad a la historieta, caricaturizará levemente el gesto y rostro de alguno de ellos. Pues si algo



caracteriza al estilo de esta serie, eso es el enfoque humorístico e irónico con el que se le da vida logrando un matiz más distendido y amigable de lo representado, con el que se lograba hacer pedagogía, pero sin generar reticencias ni afrentas con los lectores, especialmente, con los masculinos que, por las temáticas que se abordaban, podían sentirse ofendidos en ciertos momentos.

En general la composición de la página es bastante tradicional, con viñetas que se recortan sobre la página en blanco mediante marcos de gruesos contornos que dan lugar a unas escenas, por lo común, bastante dinámicas, donde los fondos suelen ser planos en su mayoría, salvo en algunos momentos y donde velozmente Soria crea una localización de unos pocos elementos claves que sirven para centrar una determinada acción en un lugar concreto, pero sin recargarla en demasía.

Los juegos de luces y sombras generalmente los consigue mediante los rayados y las tramas, o cuando la historieta se hace a color, mediante los subtonos. No suele utilizar para este fin de grandes masas oscuras, puesto que estas suelen tener otra finalidad en la concepción gráfica de esta serie: los trajes y los cabellos. Es decir, utiliza las zonas negras para crear cierta diversidad entre los personajes y para que las escenas no sean excesivamente claras. Aun así, la visión general de la historieta es de una gran limpieza, corrección gráfica y dinamismo visual y narrativo, lo que se consigue, en parte, gracias a la supresión de los cartuchos de texto y al darle el protagonismo narrativo a los bocadillos y a las interacciones vitales de los personajes.

De esta manera Soria y Barceló dan lugar a una serie sin parangón en la época y, mucho menos, dentro de una revista de humor satírico, de la cual la propia dibujante declaraba que habían logrado con Mamen, dar lugar a ese

tipo de mujer por el que he luchado toda la vida: independiente, consecuente y muy implicada, tanto social como políticamente, porque no es un personaje en absoluto superficial. Sabe vivir la vida, sacar el jugo, pero no les da la espalda a los problemas del mundo. Creo que es un buen modelo de mujer (Soria, 2008).

Junto con otro logro importante: haber conseguido atraer lectoras. Una empresa hartamente difícil para la época, pues eran pocas las obras dentro del cómic, ya fuera *mainstream*, *underground* o alternativo, con las que estas podían identificarse y sentirse retratadas más fielmente. Mariel Soria con «Mamen» logra alcanzar este propósito, al menos, durante un más que decente período de tiempo, así lo afirmaba esta en la misma entrevista de *El Periòdic d'Andorra*: «Mamen gusta mucho a las mujeres. Me atrevería a decir que la mayoría de sus fans son mujeres. Porque se ven reflejadas o porque ven el modelo que les gustaría ser» (Soria, 2008).

#### 8.4.3.18 «Juana, la loca», Los derechos de la mujer, Ikusager, 1992

Como ya sucediera con Marika Vila, Mariel Soria también se prestó a realizar una historieta para el álbum de Ikusager de 1992 titulado *Los derechos de la mujer*. La obra en concreto con la que participó Soria llevó por nombre «Juana, la loca» y se realizó con lápiz, tinta y gouache. Se trata de una obra de autoría completa de la artista, puesto que se ocupó tanto del guion como del dibujo.



Figura 246. Páginas de «Juana, la loca», (Los derechos de la mujer, 1992) de Mariel Soria

La historieta narraba cómo la vida de una exmonja se había visto truncada tras una violación, un hecho que la obligó a dejar la orden religiosa y buscar otro modo de sobrevivir. Razón por la cual decidió dedicarse a la interpretación para, a través de ella, contar sobre el escenario sus infortunios y cómo la vida la había ido castigando. Esta actriz se subía cada noche a él y a oscuras le contaba a su público, mediante un monólogo, la triste historia de su existencia, de cómo había sido violada siendo monja, de las discriminaciones que sufría por ser guatemalteca, de cómo se dudaba de su género y orientación sexual, por el mero hecho de llevar pantalones, o de lo mal parada que salía siempre de las trifulcas en las que se metía. Todas y cada una de esas historias las relataba Juana, que así se llamaba la protagonista, sobre el escenario, donde sí era aclamada, a oscuras y algo ebria, pues no era capaz de narrar sus vivencias si se encontraba sobria.

El estilo de esta historieta es claramente realista, probablemente el más adecuado para una historieta de estas características. Un realismo que se preocupa por mostrar esas heridas que el tiempo y los acontecimientos han dejado sobre la piel de Juana, en forma de hematomas, cortes y cicatrices. Pero, también, se percibe en la concepción de su rostro, la pérdida de inocencia de los primeros años monacales para adoptar un rictus más serio, así como, más triste y cerrado. Como es costumbre en ella, la composición de las páginas y la aplicación se someten al canon tradicional, más apegado al cómic clásico y a la «línea clara». Solamente se quiebra ese modelo en la última viñeta, cuando lanza una piedra que sale despedida y traspasa a la viñeta siguiente. Los planos más recurrentes son los medios o los de tres cuartos, pero también los contrapicados, los generales, los primeros planos y planos detalle. Es decir, por su gran conocimiento del lenguaje del cómic sabe elegir el plano más adecuado para la escena correspondiente, creando un ritmo narrativo y visual coherentes en la historieta. Si hay algo donde Soria destaca, eso es en la creación de la expresividad de los rostros, aunque ya no se trata de una gestualidad tan desmedida que crea rostros grotescos, es una gestualidad más realista, pero perfectamente ejecutada. El lector sabe exactamente, con solo mirar el rostro del personaje, la emoción que lo está dominando.

Pese a que la línea guarda relación con series como «Contactos» o «Mamen», el contorno, en esta ocasión, es mucho más grueso, delimitando con mucha profusión la silueta de los rostros, no obstante, esto no les resta naturalidad, ni siquiera volumetría, puesto que es

una línea muy dúctil. La aplicación de las sombras, por otro lado, está muy contenida y equilibrada, y, al tratarse de una historieta a color, son los subtonos los que se encargan de crear unas sutiles sombras. No existen, por tanto, fuertes contrastes o grandes áreas negras creando potentes claroscuros.

Con esta historieta Mariel Soria no solo aborda desde otra perspectiva los roles de género, a la mujer racializada, exmonja, violada y maltratada, sino también la connotación de locura que se les aplicaba a las mujeres cuando estas dejaban de comportarse de acuerdo con los estándares marcados por su género. Aquí Soria desmonta esa etiqueta de «loca», pues explica que no es locura lo que le sucede a Juana, sino una reacción contra el daño continuo que ha sufrido, y sufre, y la falta de libertad en la que viven las mujeres. De ahí que en el escenario clame: «Soy loca, por querer ser libre... siendo mujer», como explica Vila,

la acusación de locura, una vez desarmada la Inquisición y el oscurantismo que quemaba a las brujas, ha sido una de las herramientas de represión más eficaces usadas por el patriarcado para reducir las actitudes rebeldes del sexo débil, entendido no solo como femenino, sino como la rebelión del rol sexual impuesto por la normalidad del sistema sexo/género a hombres y mujeres (Vila, 2017: 334)

Con «Juana, la loca» se cierra el análisis realizado sobre la figura y la obra de Mariel Soria, la última de las dibujantes a abordar perteneciente al objeto de estudio principal de esta tesis doctoral: la primera ola de mujeres dibujantes dentro del *boom* del cómic adulto.

Mariel Soria demuestra a través de las obras examinadas que, sin lugar a dudas, es una dibujante con una excelente base académica y una cuidada y personal técnica que le ha permitido escoger siempre los mejores recursos y grafismos para darles vida visual a los guiones propios y ajenos, lo que ha dado lugar a obras muy características, subjetivas, renovadoras e, incluso, emblemáticas, como fue el caso de «Contactos» o «Mamen».

Sus objetivos, hasta cuando se dejaba imbuir por la serie negra o la ciencia ficción, han estado siempre contemplados en las historietas creadas bajo su pluma, ya fuera con mayor o menor sutilidad. Unas intenciones que han ido desde el propósito de ofrecer una crónica verídica de la vida española y de la mujer, pasando por el relato de las contradicciones

surgidas en las relaciones personales o por la reivindicación de relaciones más respetuosas, empáticas, libres e igualitarias y terminando por transmitir una llamada de atención a favor del medioambiente y de la importancia de su conservación y sostenibilidad.

De la misma manera que sus compañeras de ola, aunque probablemente de forma más sutil, se comprometió con la sociedad del momento, abordando algunos problemas de clase o dando voz a coyunturas marginadas en la época, como todas aquellas que tenían lugar en los bajos fondos o estaban relacionadas con los estupefacientes, de hecho, el tema de la droga, como se ha constatado, fue un tema recurrente en sus obras, no solo por el juego que daba para historietas insertadas en la serie negra o en el *underground*, sino por la oportunidad que suponía para hacer un estudio gráfico pormenorizado de esos mundos apartados, de sus ambientes decadentes y, especialmente, del estudio de las emociones que luego derivaban en unos rostros formidablemente bien contruidos y tremendamente expresivos, lo que demostraba la pericia y la habilidad gráfica de la artista, puesto que unos personajes creados a partir de nefastos estudios gestuales podían desembocar en historietas apáticas que no transmitiesen ningún tipo de emoción a quien se acercara a ellas. No obstante, la maestría de Soria contribuye a lo contrario, solo se debe rememorar la mirada subyugante del juez de la historia «La casa del juez» publicada en *Creepy*, capaz de helar la sangre del espectador con tan solo recordarla.

Otro tema coincidente con los abordados por las dibujantes de la primera ola, fundamentalmente por Marika, es el de la violación. Se trata de otro asunto que se erige como un puntal recurrente dentro de la producción de Soria, abordado y representado de diversas formas pero, en mayor o menor medida, denunciado, como una forma más de violencia practicada sobre las mujeres y la cual usa para desmontar las incongruentes justificaciones dadas por los hombres para sacudirse la culpa y el delito de encima.

Una artista, por tanto, que ha demostrado su gran control sobre el lenguaje del cómic, el cual le permite plantear toda clase de historias y dar lugar a obras muy concretas e individuales que, como sucedía con Marika, en multitud de casos serán producto de experimentos o desafíos a los que se expone la artista.

Pero, si existe algo de suma importancia dentro de la producción de Soria, además de su habilidad gráfica y de su despliegue estilístico, eso es su preocupación por la figura, la representación y la situación de la mujer en el cómic y en el mundo. Un escenario que ha tratado de subvertir en sus obras concibiendo personajes femeninos proactivos, libres, pensantes, luchadores, ingeniosos y hábiles que rompieran con los roles impuestos por el patriarcado y sirvieran para introducir en el cómic un modelo más real y verídico de las mujeres y para concienciar de la necesidad de un cambio real en la sociedad y, no solo a nivel estético externo, sino de forma profunda, de ahí sus críticas a los círculos masculinos intelectuales supuestamente abiertos y progresistas en relación con este tema. Un propósito que se unía al de crear otras historias y representaciones que animaran a las lectoras a volver al cómic sintiéndose identificadas con aquello que leían, intención que, gracias a «Contactos» y a «Mamen», durante un período de tiempo logró.

Unos propósitos que le sirvieron no solo para ofrecer otro tipo de tratamiento de la sexualidad y de la condición de la figura femenina, sino para abordar la masculina, que le interesaba del mismo modo que la femenina, ya que consideraba de total importancia que los roles de género patriarcales impuestos a los hombres fueran, asimismo, quebrados y que se generaran nuevas masculinidades que sirvieran para empatizar con las mujeres, pero, sobre todo, para que ellos también pudieran realizarse y construirse de la manera que quisieran sin atenerse a ningún tipo de modelo exigido. Es por esta razón que las series, especialmente las de «Contactos» o «Mamen», tuvieron una gran carga pedagógica, fundamentalmente permeada por la visión feminista, que trató de enseñar hacia donde debían caminar, unos y otras, para construir un mundo igualitario. Las obras de Soria no muestran, a simple vista, una confrontación tan drástica como en el caso de Marika, sino una reflexión y una enseñanza a través de la cual detectar las faltas propias para que cada uno construya la mejor versión de sí mismo.

Una producción, por tanto, amplia y diversa que da muestra de la gran capacidad de trabajo y de ingenio que se hallaba en la figura de Mariel Soria. Un trabajo historietístico del cual acabaría, sin embargo, desligándose hacia 2011 con el fin de «Mamen», lo cual la hizo ampliar su campo profesional y aceptar otro tipo de trabajos relacionados con el dibujo, como la ilustración de cuentos o de libros de texto para, más tarde, abrirse camino en el mundo en



que sigue hoy día, el de la creación de escenografías y vestuarios teatrales, donde elabora un trabajo magnífico.

## 9 SEGUNDA OLA DE AUTORAS DEL CÓMIC ADULTO

---

### 9.1 INTRODUCCIÓN A LAS CARACTERÍSTICAS Y OBJETIVOS DE LA SEGUNDA OLA

A principios de los años ochenta llegó una nueva generación de mujeres dibujantes al campo del cómic adulto, la cual, en esta investigación y siguiendo a Viviane Alary (2002), se denominará como segunda ola. Una segunda ola que, como indica Hernández Cava (1980), tuvo como pionera a Isa Feu, a la que pronto se unieron Pilar Herrero, Ana Juan, Ana Miralles, Marta Guerrero, Victoria Martos, Laura Pérez Verneti o Lidia di Blasi.

Estas dibujantes de los ochenta se lanzaron ilusionadas al cómic viendo en este no solo una salida laboral, sino también un medio de expresión personal por todas las posibilidades que ponía a su disposición. Unos recursos que ellas se ocuparon de explotar hasta las últimas consecuencias dando lugar a una renovación plástica y barriendo, al mismo tiempo, con sus trabajos «definitivamente muchos de los prejuicios existentes acerca del estilo de las mujeres, pues varias se decantarán por estéticas de ruptura» (Hernández, 1988: 166).

La segunda ola trajo consigo un grupo de autoras menos autodidactas que sus predecesoras de la primera ola, puesto que gran parte provino de una formación reglada dentro de la carrera de Bellas Artes, razón por la cual muchas de ellas se encaminaron a la pintura cuando se produjo la crisis del cómic y el espacio para las firmas femeninas en él se contrajo.

Este grupo se planteó el campo de la historieta como un laboratorio donde los elementos con los que daban lugar a las obras eran la experimentación, tanto gráfica como narrativa, la visión propia y singular, los recursos de ruptura estilísticos, «la libertad creativa, la expresión de su mundo interior, las experimentaciones con artes conexas (pintura, ilustración, diseño, novela...)» (Alary, 2011: 249) junto con las tendencias renovadoras, que tuvieron un importante peso en sus creaciones. Esto generó unas historietas que quebrantaban

y se cuestionaban de forma recurrente los estándares del cómic, rehaciéndolos desde una perspectiva más innovadora y desde el gusto por la experimentación y la transgresión.

Esta manera de creación desembocó en una especie de nomadismo estético, ya que las dibujantes no se ciñeron solamente a un estilo, sino que fluctuaron entre varios optando cada vez por uno distinto. Una forma de trabajo que dio lugar a un terreno artístico tremendamente fértil donde la imaginación se alzaba reinante ligada a la creatividad y a la innovación.

La segunda ola, debido a esos métodos creativos, se caracterizó por ser bastante hedonista, al alejarse del cómic comprometido y de los temas reivindicativos, puesto que ni el pasado ni la política les parecían ya atractivos para darles forma gráfica en sus obras. Ahora preferían centrar el interés sobre sus propios gustos, inquietudes personales, en su interior, en lo novedoso, en lo poético, en lo futurístico o, incluso, esotérico<sup>146</sup>.

Una tendencia que explica la creación de obras menos explícitamente feministas, si se comparan con las de las dibujantes de la primera ola, lo que conlleva al desvanecimiento en estos cómics del feminismo más militante. No obstante, el interés por la figura de la mujer y la sexualidad de esta seguirán formando parte del imaginario de estas autoras contemporáneas.

Toda esta serie de sensibilidades diversas fueron encauzadas en las revistas, especialmente, a través de *Cairo*, *Madriz* o *El Víbora*. En *El Víbora*, no obstante, se vivieron dos períodos antagónicos en relación con el trabajo de las mujeres. En su primer período, que fue desde la apertura de la revista hasta la crisis del cómic, el trabajo de las mujeres fue bienvenido, fase en la que se encontraban trabajando prácticamente a la vez Isa Feu, Pilar Herrero, Laura Pérez Vernetti o Marta Guerrero; mientras que en su segundo período tan solo lograron resistir entre las páginas de la revista Laura Pérez Vernetti, acompañada durante un breve período de tiempo de Marta Guerrero y María Colino, para luego producirse la desaparición total de todas las firmas femeninas. Una pérdida de autoras que, sin embargo, no solo afectó a estas, sino también a aquellos autores que no quisieron asumir las nuevas

---

<sup>146</sup> No obstante, se debe tener en cuenta que estos simplemente son rasgos generales que se encontrarán en mayor o menor medida dependiendo de la dibujante en cuestión.

exigencias de la publicación, ya que con la crisis «vuelven a surgir viejos reflejos: o las mujeres, como los hombres deben adaptarse a las circunstancias y dan lo que se supone es una demanda del público, más sexo, más violencia, dibujos “más guarros, gore adolescente” o se van» (Alary, 2002: 130). Opción, esta última, que las mujeres dibujantes eligieron dejando a *El Víbora* huérfano de firmas femeninas. Un hecho que no le supuso un gran problema a la revista, pues optaron por inventarse aquello de lo que carecían con tres series tituladas: «Pequeñas viciosas», «Más pequeñas y más viciosas» y «Viciousland». Unas series que fueron firmadas, supuestamente, por dos adolescentes, Mónica y Bea, de las cuales hasta se preparó una entrevista para darlas a conocer y dos fotografías con las que se las ponía cara. Una pantomima sorprendentemente bien urdida que ocupó una cantidad ingente de números y que satisfizo a los compradores de la revista que, atraídos por el morbo que producía pensar en dos adolescentes creando fuertes escenas sexuales, acudían todos los meses al quiosco a por el nuevo ejemplar.



Figura 247. Páginas de «Pequeñas Viciosas: Chi-Chi», (El Víbora, n.º 133, 1990) de Mónica y Bea

En realidad, detrás de todas esas series y de esas dos jóvenes se encontraban dos hombres, el dibujante José Antonio Calvo Téllez, que firmaba como Mónica, y el famoso cineasta Santiago Segura, que adoptaba el nombre de Bea o Beatriz para estas obras. Unos pseudónimos que les permitieron a ambos seguir creando desde el anonimato y que la revista se comprometió a no divulgar<sup>147</sup>. Sin duda, un duro golpe para las autoras que tuvieron que presenciar no solo la contracción y la desaparición de los espacios donde hasta entonces habían creado, sino también ser sustituidas por hombres que adoptaban nombres de mujer para crear historietas donde se las volvía a utilizar como simple artefacto para producir historietas absolutamente perturbadoras.

---

<sup>147</sup> Aunque hoy en día se puede acceder a esta información a través de páginas como *Tebeosfera*. Ha sido, asimismo, confirmado por las distintas autoras a las que se ha podido entrevistar para esta investigación.

## 9.2 ISA FEU. LA PIONERA DE LA SEGUNDA OLA

La segunda ola se encuentra encabezada por Isa Feu, María Luisa Barraquer Feu (Barcelona, 1956). Pionera y dibujante bisagra entre las dos olas, pues comparte características con las dibujantes de ambos grupos, pero publicó, especialmente, en las revistas de los ochenta de cómic para adultos.

Isa Feu, dibujante autodidacta, se encuadró dentro de la «línea clara» empleando un dibujo simple y esquemático a la par que rompedor y alternativo con el cual dio lugar a unas obras donde el protagonismo se focalizaba sobre las mujeres, el mundo que las rodeaba, sus problemas, a lo que se unió la cotidianidad. Unos asuntos que combinó con la representación de circunstancias o sucesos que le llamaban la atención de todo cuanto tenía a su alrededor. Unas historias donde se recreaba a la perfección el mundo de la cotidianidad y de las relaciones sentimentales, pero contruidos desde el enfoque femenino, donde las mujeres eran tan activas como las de los hombres.

Con una mirada singular y particular dio vida a obras basadas tanto en guiones propios como ajenos, algunos de ellos firmados por Tornassol o Nin, un acto que le pareció interesante, puesto que, como ella comentaba en una entrevista mantenida en 2017, trabajar sobre guiones ajenos le suponía un reto, un desafío al que le gustaba enfrentarse.

Dentro de su estilo, ella misma considera que el gran peso de sus obras recae normalmente sobre el dibujo, quedando el texto en segundo lugar apoyado por la gestualidad y el dinamismo de los rostros, los trazos y los cuerpos, puntales básicos dentro del grafismo de Isa Feu, que se generaron mediante la tinta china, las tramas y los trazos dúctiles y sinuosos que dieron lugar a historietas bitono o en blanco y negro.

Un estilo donde la influencia del cine y de la literatura se combinaron con la de la pintura de artistas como George Grosz o la «línea clara» europea y catalana de dibujantes como Hergé, Franquin, Peyo, Roger, Max o Montesol, unido al peso de la cultura visual de los ochenta.



A diferencia de las dibujantes de la primera ola, Isa Feu no tuvo que plegarse a la historieta romántica ni al trabajo de agencia para iniciar su carrera en el cómic, sino que lo hizo a través de revistas autoeditadas donde colaboraba con otros amigos dibujantes como Roger o Pámies. No obstante, sí existe un elemento compartido entre las dibujantes de esa primera ola e Isa Feu: la entrada, pertenencia y colaboración de todas ellas en colectivos de dibujantes de cómic. En el caso de Isa Feu, se trató de *El Rollo Enmascarado*, grupo con el que realizó algunas de sus primeras publicaciones de cómic.

Sin embargo, el tema político nunca la atrajo demasiado, solamente apareció en la colaboración especial que realizó para *El Víbora* a raíz del golpe de estado de 1981, particularidad que la alejaba, por tanto, de la postura más comprometida y reivindicativa que caracterizaba a las autoras de la primera ola.

Pese a todo, parece ser que Isa Feu, como Montse Clavé o Marika Vila, también se encontró a su entrada en el ámbito del cómic un ambiente desapacible, ya que, aunque en un inicio las mujeres fueron bienvenidas por el interés de las revistas de contar con firmas femeninas, lo cierto fue que el sector estaba bastante masculinizado y a las mujeres les costó hacerse valer, puesto que, como comentaba la propia Isa Feu en la entrevista mantenida, «se nos tomaba, sobre todo al principio, menos en serio. Una vez dentro, y ya junto a Laura y Pilar, nos costó mucho que se nos respetara. Éramos chicas que dibujábamos, no dibujantes». Una razón que, como ya se abordó con las autoras de la primera ola, contribuiría con la paulatina expulsión que las pertenecientes a la segunda ola tuvieron que soportar cuando no quisieron someterse a las imposiciones temáticas y gráficas de los editores de las revistas. En el caso específico de Isa Feu, ella pasaría a dedicarse a la ilustración, a la estampación y a la pintura para, más tarde, incorporarse a equipos de arte de algunas películas.

Si se aborda su carrera historietística a través de las publicaciones periódicas de cómic adulto donde trabajó, se verá que es una de las pocas dibujantes femeninas enclavadas dentro de *underground*, de hecho, ella explicaba en la entrevista: «Fui la primera chica dibujante de *El Víbora*, nunca una dibujante de *El Víbora*». No en vano, fue ella la que inauguró la primera colaboración femenina dentro de *El Víbora*, después se irían sumando las de Pilar Herrero o Laura Pérez Verneti.

Sin embargo, antes de comenzar sus colaboraciones con *El Víbora*, Isa Feu trabajó dentro de otras revistas de cómic adulto. Su primer dibujo publicado tuvo lugar en una revista que autoeditó en 1974 junto a Roger y Pámies llamada *De Quommic*, a la que le seguiría su entrada en *El Rollo Enmascarado* y su trabajo en publicaciones de este como *Los tebeos de El Rollo*, entre las que se hallan *El Sidecar* (1976), con la historieta «Paseo», y *A la calle* (1977), con «Pastora Bécassine». También formó parte de *Picadura Selecta*, un cómic de noventa y seis páginas de 1976 donde volvería a encontrarse con Roger, Martí, Pámies y Max. Pero, sin duda, la gran parte del trabajo historietístico de Isa Feu se halla dentro de *El Víbora* y, en concreto, a partir del número doble 20-21 de 1981 donde se inicia con la serie «Corazón Loco» que duró hasta el número doble 32-33 de 1982. Tras ella realizó obras sueltas como «Así, ¿qué tal la fiesta?» (n.º 37-38, 1982), «La curiosa filosofía de Crespelina» (n.º 45, 1983), «Un cariño repentino» (n.º 62, 1985) o la serie «No digas tu coño di tu corazón» del número 79 (1986) al 88 (1987), a los que se sumaron dos especiales: Especial Amor con «Corazón Loco» en 1980 y Especial *El Golpe* con «El teléfono» en 1981.

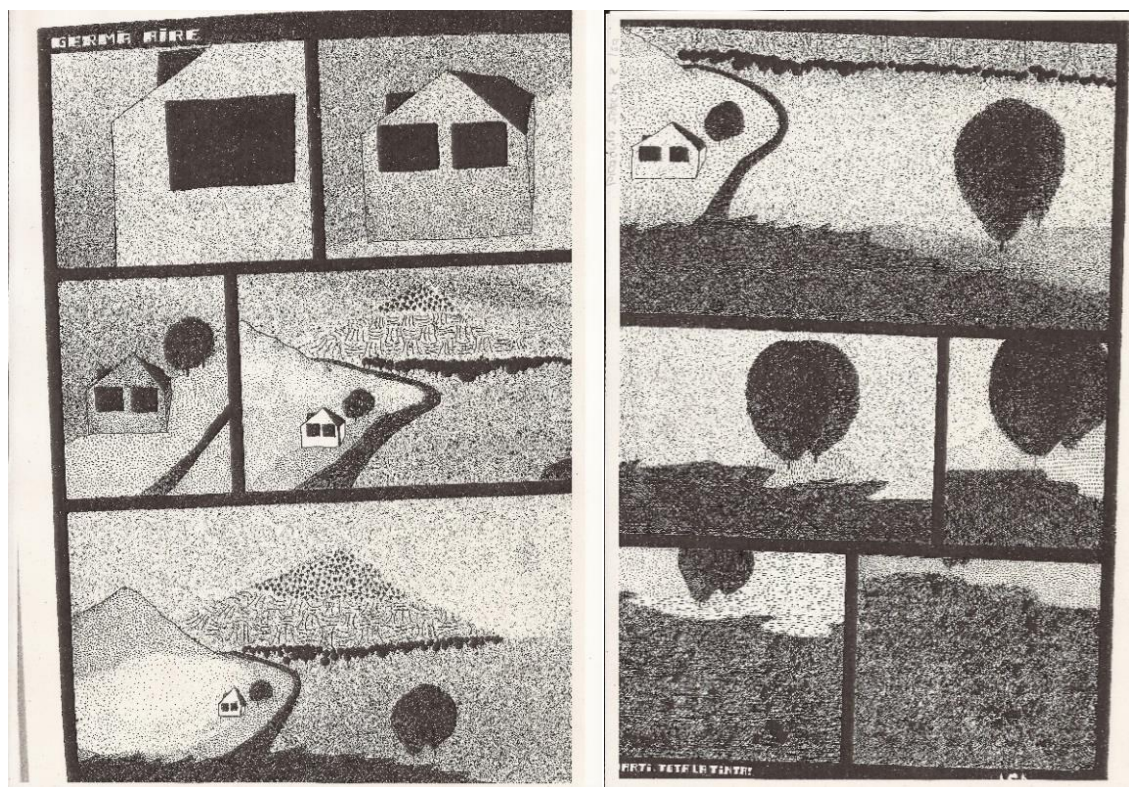


Figura 248. Páginas de «Germà Aire», (*Picadura Selecta*, 1976) de Isa Feu



Figura 249. Páginas de «Corazón loco» (El Víbora, n.º 20-21 y 26, 1981 y 1982) de Isa Feu

En su serie «Corazón Loco», Isa Feu contaba las vicisitudes de un grupo de amigos que tenía líos amorosos entre ellos. En estos episodios, los cuales duraron hasta el número 33 de 1982, la autora comenzó usando una gruesa línea sinuosa y dinámica que daba lugar tanto a los personajes como a los elementos de los fondos, donde se prescindió por completo del uso de las tramas y los rayados. Solamente planas masas de tinta negra fueron utilizadas para contrarrestar las zonas blancas y vacías que dejaba tras de sí el trazo. Conforme fueron avanzando los números fue atreviéndose a incorporar el bitono y un mayor número de tramas y contrastes a las viñetas que fueron compensando la blancura de las primeras y aportándole más cuerpo a las escenas. En ellas se notaba ya cierta profundidad en los fondos y mayor volumetría en los cuerpos gracias al empleo de las tramas, puesto que no incluyó en esta serie ningún tipo de sombra que sirviera para crear dimensión en las figuras. Continuó conservando, no obstante, el trazo grueso y dúctil y las masas densas de negro para dar lugar a unos personajes de apariencia gráfica voluble e innovadora que se alejaban del trazo realista del cómic tradicional. No sucedió así en su compartimentación de la página donde habitualmente, no solo en esta, sino en gran parte de las obras dedicadas a *El Víbora*, secundó



el esquema clásico de viñetas regulares, cuadradas o rectangulares que seguían un ritmo regular y no perdían sus marcos.

Un tratamiento que repitió en su segunda serie para esta revista, «No digas tu coño di tu corazón», comenzada en el número 79 de 1986 y terminada en el 88 de 1987. En ella abordó, nuevamente, la cuestión de las relaciones sentimentales. En esta serie, sin embargo, obvió los bocadillos, de los que sí hizo uso en «Corazón Loco», aunque prescindiendo del globo, para centrarse única y exclusivamente en escuetos cartuchos de texto que recorrían las viñetas conteniendo la voz del narrador que solía ser el protagonista del capítulo. En ella recuperó las grandes zonas blancas alternadas con negras, prescindiendo del solapamiento de tramas. No obstante, la construcción de los personajes continuó siendo prácticamente idéntica, de hecho, si no se supiera el título de la serie, se podría llegar a pensar que se trata de los mismos personajes de la primera.



Figura 250. Páginas de «No digas tu coño...», (El Víbora, n.º 79, 1986) de Isa Feu

Pese a que Isa Feu no se sintió atraída por el tema de la política, se movilizó cuando el 23 de febrero de 1981 Tejero asaltó el Congreso de los Diputados dando un golpe de estado que puso en pie a toda la ciudadanía española que, ante tal suceso, se temió una vuelta a la

dictadura sin remedio alguno. *El Víbora*, a raíz de este acontecimiento, publicó un especial en ese mismo 1981 titulado *El Golpe* con el que contribuyó Isa Feu mediante la historieta titulada «El teléfono», de dos páginas e idéntico tratamiento al del primer episodio de «Corazón Loco». En ella relata la psicosis y la incertidumbre que se desata en una familia cuando se enteran del golpe de estado y de cómo los miembros de esta intentan dar unos con otros por teléfono para que se resguarden hasta que todo se calme. Una situación que le sirvió para representar la situación general que se debió vivir en multitud de familias aquel día, donde los familiares que habían pasado la guerra civil recomendaban comprar provisiones por si una nueva contienda se desataba, mientras los miembros más jóvenes esperaban a tener más noticias sobre lo sucedido. Una historieta, esta de «El teléfono», que, aunque política, sigue siendo enfocada desde la cotidianidad, desde los sentimientos y las reacciones humanas, y no desde los grandes actos o sucesos más relevantes.



Figura 251. Historieta «El teléfono», (El Víbora, Especial El Golpe, 1981) de Isa Feu

De este modo y con este estilo propio de la «línea clara», pero con toques rompedores e innovadores, Isa Feu dio lugar a su carrera historietística iniciada en *De Quommic*,

continuada en *El Rrollo Enmascarado* y en *Picadura Selecta* y terminada en *El Víbora*, de donde prácticamente tuvo que marcharse por ser sus obras consideradas por el editor demasiado suaves en cuanto al tratamiento del sexo y de las drogas, a consecuencia del cambio de rumbo que tomó la revista al ganar popularidad y al volverse económicamente rentable e intentar salvar esas ventas cuando el mundo del cómic, a finales de los ochenta, comenzó a desmoronarse, momento en el que se volcó en las historietas extremas, basadas en el sexo desmedido, las drogas y la violencia desenfrenada. Un cambio de dirección que comenzó a obviar al resto de temáticas, entre las cuales se encontraban las de Isa Feu, y a vetar a aquella creatividad e innovación que no fueran dirigidas a crear historietas basadas en los tres puntales anteriormente citados. De este modo, Isa Feu se fue alejando de ese mundo del cómic que cerraba las puertas a sus trabajos para adentrarse en el de la ilustración, la estampación y la pintura para, finalmente, introducirse en el mundo cinematográfico a través de los equipos de arte.



### 9.3 PILAR HERRERO

Dentro del pequeño grupo de autoras que formaron parte de la revista *El Víbora* se halla una segunda dibujante que entró en el equipo de la publicación poco después de Isa Feu: Pilar Herrero Bendicho (Zaragoza, 1953). Una de las autoras más intrigantes de esta investigación, puesto que son pocos los datos que se tienen de ella y ha sido prácticamente imposible contactarla, ya que hasta sus compañeras de profesión le perdieron la pista y el contacto hace innumerables años, prácticamente, desde su abandono de *El Víbora*. Motivo por el cual se hace complejo realizar una investigación más a fondo y concreta de su figura como dibujante o de sus intereses profesionales.

No obstante, gracias al trabajo conservado de la autora en las publicaciones donde participó, se vislumbra un estilo gráfico de un realismo prácticamente fotográfico y de trazo curvilíneo y sinuoso con el cual dio lugar a cuerpos de mujeres volumétricos y turgentes junto a fondos plagados de diminutos detalles. Un estilo que, en ocasiones, mutaba y tomaba la forma de aquel propio de los tebeos para chicas como *Azucena*, donde reinaba la pomposidad, el *horror vacui*, los rostros bellos de muñeca y los cuerpos estilizados. Un grafismo que Pilar<sup>148</sup> utilizó dentro de *El Víbora*<sup>149</sup> para dar lugar a obras que tomaban los argumentos de esos tebeos sentimentales, los cuales eran subvertidos por la autora mediante la inclusión de sucesos que jamás hubieran tenido lugar en dichos tebeos, tales como la existencia de enfermedades de transmisión sexual, protagonistas convertidas en drogadictas, violaciones o sexo salvaje que hacían romperse en pedazos el esquema propio de esos tebeos y confundir a los lectores de *El Víbora*. Un público que se acercaba a estos trabajos sin comprender por qué la revista había decidido dar espacio a aquellas historietas ñoñas, quienes al leerlas se encontraban una subversión total de las mismas que las aproximaba a planteamientos de tipo más *underground*.

Sin embargo, las historietas de Pilar Herrero para *El Víbora* se centraron, especialmente, en poner al servicio del erotismo el argumento de las obras, ya que en su mayoría todo se resumía a personajes que, de manera individual o acompañada, practicaban

---

<sup>148</sup> Firma de la dibujante dentro de *El Víbora*.

<sup>149</sup> Publicación donde se haya la mayor parte de su producción de cómic.

sexo, llegando a extremos delicados donde se plasmaban incluso violaciones estremecedoras. Si bien, las mujeres de Pilar Herrero solían ser bastante activas.

Otra constante en los trabajos de la autora para *El Víbora* fue la de recrear la vida de famosos o de personajes del espectáculo cuyas vidas eran un escenario maravilloso para tratar las bajas pasiones, los encuentros sexuales fortuitos, los chantajes, la violencia o las drogas. Utilizó para ello desde personalidades del mundo del cómic hasta presentadores o actrices y actores, a quienes, por supuesto, modificaba el nombre, pero de quienes conservaba cierta similitud a la hora de representarlos. Todos ellos acababan viviendo historias rocambolescas que terminaban en grandes desgracias.



Figura 252. Historieta «15 de abril», (Rambla, n.º 10, 1983) de Pilar Herrero

Sin embargo, Pilar Herrero no solo publicó en *El Víbora*, puesto que también participó con algunas historietas dentro de la revista *Rampa-Rambla*, como fueron «15 de abril» en el número 10 de *Rambla* o «Enrolle de Verano» en el número 3 (1984) de *Rampa*. En este caso, aunque el argumentario seguido era prácticamente el mismo que el de *El Víbora*, el estilo se volvía algo menos caligráfico, abandonándose a trazos, aunque gruesos,

más desvaídos y a difuminados que daban mayor oscuridad a las viñetas y mayores contrastes de luces y sombras, aunque conservaba los rostros y los cuerpos estilizados, los fondos con profusión de detalles y la abundancia de texto, ya fuera en los cartuchos o en las viñetas, llegando en ocasiones a inundar la viñeta comprimiendo a la representación gráfica.

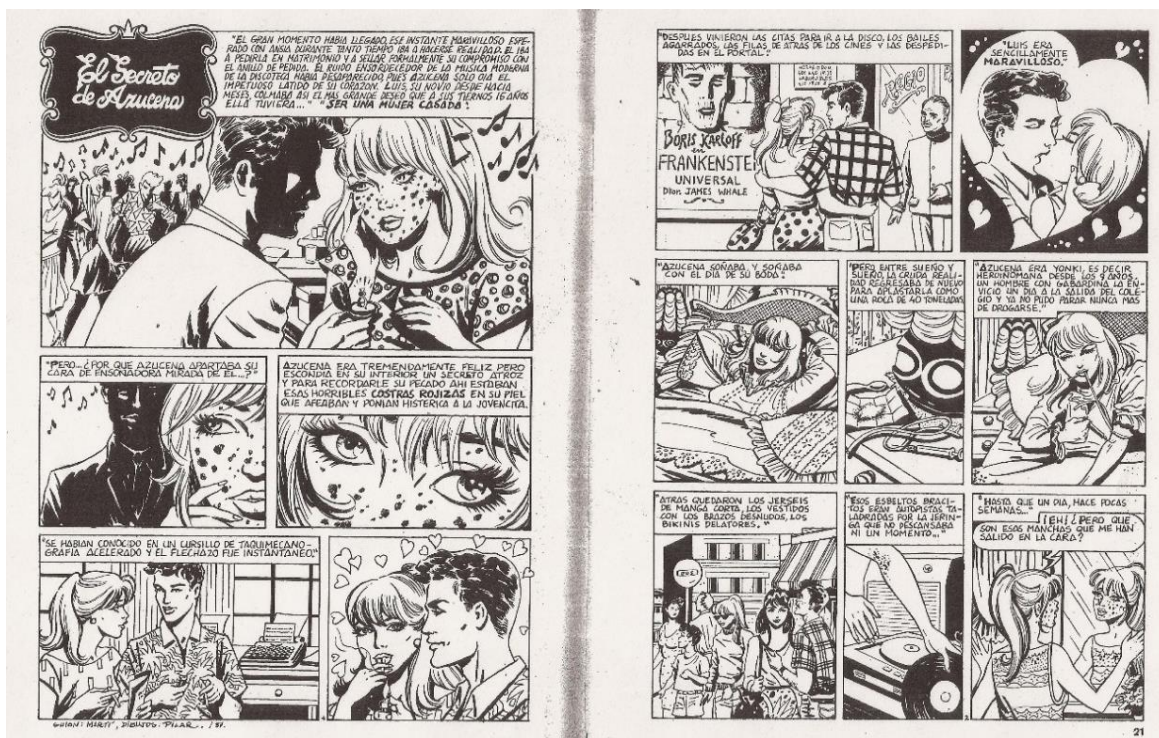


Figura 253. Páginas de «El secreto de Azucena», (El Víbora, Especial Pasión, 1987) de Pilar Herrero

Al contrario que Isa Feu, Pilar Herrero se dedicó exclusivamente a las historietas autoconclusivas, en lugar de a las series. Por traer a colación algunas de las más ilustrativas, y en relación con los enfoques y temáticas apuntadas, realizó para el *Especial Pasión* de 1987 de *El Víbora* la historieta «El secreto de Azucena» que abordaba de forma radicalmente diferente la vida de la protagonista de los tebeos para chicas del franquismo. En esta ocasión, Azucena había contraído el sida a causa de la heroína, lo cual truncaba todos sus planes de casarse con un príncipe azul. Sin embargo, como si de la Cenicienta se tratara, el hada Clarabella aparecía centelleando para solucionar sus problemas, pero, al haber intentado ocultar con mentiras su enfermedad, el hada, en lugar de curarla, la insta a que se presente ante su futuro marido tal cual es, momento en el que descubre que él también se encuentra infectado. De este modo, la autora acababa con el mundo perfecto de los tebeos románticos

e insertaba la historieta dentro del ambiente *underground* rompiendo con los esquemas preestablecidos en ambas tendencias. En el tebeo romántico incluía argumentos y situaciones que jamás habrían tenido cabida y en el *underground* utilizaba un grafismo sentimental, dulcificado y pomposo con el que nunca se daría lugar a historietas de ese ambiente.



Figura 254. Historieta «Aficiones culturales», (El Víbora, n.º 20-21, 1981) de Pilar Herrero

Sin embargo, la autora se dio a conocer en *El Víbora* con una temática que sería la que marcaría por completo su trayectoria: el erotismo y la sexualidad. Dos conceptos que aparecen unidos en el primer trabajo publicado en dicha revista bajo el título «Aficiones culturales», en el número doble 20-21. En ella se representaba a una pintora dando las últimas pinceladas a un cuadro erótico, el cual la llevaba a recordar pasados encuentros eróticos que acababan por excitarla hasta el punto de recordar aquellas prácticas sexuales en la soledad de su estudio y consigo misma.

Más allá de *El Víbora* y *Rampa-Rambla*, Pilar Herrero comenzó su andadura dentro del cómic realizando historietas contraculturales para el fanzine *Zeta* en 1978, sin embargo, fue en *El Víbora* donde publicó la mayor parte de sus historietas, las cuales comenzaron en



**LA MUJER DE LAS PERLAS ESTABA GUAPÍSIMA ESA NOCHE...**

**Y TAMBIÉN LA MUJER DEL TRAJE DORADO...**

**PERO MITZY SOLO PENSABA EN COSAS AJENAS AL FAMOSO DESFILE...**

**TENGO QUE CONSEGUIR UN GRAN ÉXITO PARA DE COLOM NIEVADA.**

**QUITON E DIBUJOS POR PILAR**

**Y EN ESPANHAR SUS PERLAS DE PLÁSTICO LAS ASESORABAN SIN CESAR...**

**AÚT VENGES A JODER ESTA NIQUE, ¿VERA?**

**¿PERO QUIÉN TE HAS A JODER CON TU PUTA MADRE, LAFUZ?**

**ENTONCES TODOS ERAN MANIQUES BUNZOS ESTAMPADOS CONTRA UN FONDO DE ROSAS...**

**Y COMO SIEMPRE UN ÉXITO... Y COMO SIEMPRE A ESPERAR EL PRÓXIMO TIRAMÁN CUANDO LEGASE Y SI VIGILABA...**

**SÍ UN GATO PERSEA ANAR RAINADO Y SINTIENDO COMO UNA ORUGA GIGANTESCA.**

**¡PORQUE VO... FODIO LA VIOLENCIA!**

**¡AAAH!**

**¡MIAU!**

**¡POBRECHOT LO HABIAN TI-RADO EN UNA BOLSA DE BASURA... ¡ES LO QUE ME PASA! ¡BASTA Y TAN PE-NUENTRO!**

**BUENO, PUES... ¡VA CRECERÁ!**

**FIN.**

510

## 9.4 LAURA PÉREZ VERNETTI-BLINA

La tercera dibujante que se dio a conocer a través de las páginas de *El Víbora*, y una de las más resistentes en ellas, fue Laura Pérez Vernetti-Blina (Barcelona, 1958). Una artista que ha ido variando de firma con el paso de los años para amoldarse a los cambios que se iban produciendo en el sector del cómic. Como ella misma respondía a esta cuestión en una entrevista realizada por correo el 6 de febrero de 2018.

Yo empecé a utilizar el pseudónimo «Maracaibo» porque creía que iba a tener grandes problemas al ser mujer, pero en realidad, este pseudónimo lo llegué a utilizar muy poco tiempo, pasando a firmar mis páginas como «Laura». En la última década he tenido que cambiar de nombre y firma a Laura Pérez Vernetti porque han surgido [...] varias mujeres autoras con el nombre «Laura».

Una dibujante curiosa e inquieta que, como señala Alary, «es muy representativa de este espíritu de nomadismo cultural. [Ya que] Mediante la historieta nos invita a un viaje por el arte, la filosofía, la literatura, los mitos y el erotismo» (Alary, 2011: 249). Laura Pérez Vernetti se caracterizó por su gran versatilidad y por su interés investigador y experimental que la llevaron a utilizar un grafismo y enfoque distinto en todas y cada una de sus obras, adoptando y enlazando siempre con la temática que fuera a ser tratada. Esto es, un estilo más brusco y de fuerte pincelada negra para la serie negra; un estilo más detallado en la anatomía y de línea limpia, definida, clara, sugerente y sinuosa para el cómic erótico; un estilo más burlesco para los temas de humor, y un estilo más expresionista, de trazo más pictórico, grueso, caligráfico.

Un hecho que la convierte en una autora ecléctica que explora, de forma incansable, nuevas posibilidades artísticas que le permitan crear fórmulas de expresión y dar lugar a diferentes propuestas gráficas en cada una de sus historietas. Esta manera de enfrentarse a la historieta, marcada por la constante aspiración de ir siempre un poco más allá, la distancia de los convencionalismos gráficos y narrativos del cómic dominante, lo que posibilita la apertura de caminos desconocidos y, por consiguiente, la ampliación de los límites del cómic.



A todo ello se une su gran capacidad investigadora y reflexiva previa a la creación de una obra, y el interés por establecer lazos con otras artes, de las cuales tiene un gran conocimiento gracias a su carrera en Bellas Artes, lo que da lugar a una artista que domina múltiples lenguajes artísticos con los cuales generar un tipo de historieta experimental e innovadora con un gran estudio documental detrás.

Sin embargo, como una de las grandes conocedoras de la dibujante comenta, Dolores Madrid<sup>150</sup>, existen ciertos elementos distintivos que irán repitiéndose en el grafismo de la autora, con mayor o menor asiduidad, tales como

el gusto por la historia, el gusto por la época, por el erotismo, cierto expresionismo que se aprecia en determinados escorzos en donde las imágenes se caracterizan por un dramatismo gestual que paulatinamente irá abandonando, en imágenes fotográficas, conformando su estilo hacia formas más depuradas y elegantes a lo largo de su trayectoria artística (2016: 366).

Una autora que, después de treinta y ocho años dedicados al cómic, ha dedicado sus historietas a todo tipo de temáticas, entre ellas el erotismo, la política, la situación de la mujer en nuestra sociedad, la serie negra, el humor, las historietas de época o el cómic experimental. Sin embargo, ha prescindido siempre del tema del romance propio del trabajo de agencia, ya que, como Isa Feu, nunca se vio en la necesidad de trabajar en ese ámbito, lo que no significa que pudiera vivir, en la fase temporal que en esta investigación se aborda, solo del trabajo producido para el cómic, ya que durante un tiempo debió combinarlo con el de profesora y el realizado dentro del Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona.

En su producción, asimismo, tuvo bastante peso la influencia de otras artes y medios, tales como el lenguaje del cine y de la televisión. Como ella me hacía saber en la entrevista de febrero de 2018, «con frecuencia veo películas en la televisión y les quito el sonido para concentrarme en los encuadres, la narración, las secuencias, los cambios de ambiente, el mobiliario, etc.», o el de la literatura, de ahí que gran parte de sus historietas sean obra de

---

<sup>150</sup> Dolores Madrid en 2016 defendió una tesis doctoral sobre la autora, que en este apartado, se aborda titulada *Literatura e imagen en el cómic: Laura Pérez Vernetti-Blina*, que aborda toda la trayectoria de la misma y que puede ser de gran interés para quienes quieran ampliar la información que en esta investigación se ofrece sobre la dibujante.

adaptaciones de cuentos o novelas, o de guiones ajenos escritos por personalidades famosas como Dostoievski, Maiakovski, Pessoa, Borges, Bataille o Lo Duca, así como guionistas de cómic como Onliyou, Sampayo o Pons. Una circunstancia que se explica por el gusto de la autora a las colaboraciones: «El guion, alguna vez ha sido mío, pero me gusta trabajar en equipo con un guionista y enriquecer mi mundo interior con el contraste, la cultura y el mundo interior de un guionista o de un poeta o escritor» (Entrevista, 6 de febrero de 2018). Unos guionistas, escritores y poetas que, gracias al conocimiento de cuatro lenguas por parte de Laura Pérez Vernetti, han provenido de infinidad de países, lo que ha enriquecido, más si cabe, su producción historietística. Muchos de ellos los conoció a través de los Salones del Cómic de Barcelona.

En sus obras el lector encontrará la misma importancia dada tanto al guion como a la imagen, si bien el centro de todas sus historietas será siempre el «personaje» o la «persona», su cuerpo y su gestualidad, lo que dará sentido a la narración. Una narración que, dependiendo de la obra en cuestión, será construida de forma lineal o mediante saltos elípticos.

No obstante, como se ha ido constatando en el estudio del resto de artistas, Laura Pérez Vernetti no fue una excepción dentro del mundo del cómic en cuanto a la valoración de su trabajo por algunos editores, confesando que llegó a sentir en ocasiones ninguneado su trabajo y cierta dificultad para acceder a este ámbito por el mero hecho de ser mujer. Así todo, Laura Pérez Vernetti a día de hoy es de las pocas autoras de los ochenta que ha logrado mantenerse activa en el sector, cosechando, además, reseñables éxitos y convirtiéndose en una autora de prestigio que, incluso, puede presumir de haber visto sus obras expuestas en diversas exposiciones de cómic, tales como en la Fundación Miró de Barcelona, en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el Musée de la Bande Dessinée de Angulema (Francia) o en el Salao de la Banda Dessinada de Lisboa (Portugal).



Figura 256. Páginas de «Amelia», (...de ellas, De Ponent, 2006) de Laura Pérez Vernetti

La producción de Laura Pérez Vernetti es inmensa debido a su larga trayectoria dentro del cómic y al hecho de continuar activa dentro de él en la actualidad, sin embargo, este análisis se centrará en el arco temporal de 1975 a 1992, aproximadamente, que es el que cubre esta tesis doctoral. Durante dichas fechas se verá, no obstante, una actividad historietística nada deleznable, la cual comienza en la revista *Moda 1*, donde publicó su primer dibujo en 1980, para rápidamente iniciar su andadura dentro de *El Víbora*, una colaboración que se extendió desde 1981 hasta 1991 y donde publicó tanto obras sueltas como series que, más tarde, serían recopiladas en álbumes como *El toro blanco* (Ediciones La Cúpula, 1989) o *La Trampa* (Ediciones La Cúpula, 1990). Por otro lado, Felipe Hernández Cava le pidió algunas páginas para *Medios revueltos* y *El ojo clínico*, lo que dio lugar a la obra «Justine» en el número 5 de 1989. El dibujante Max también le encargó algunas historietas para *Nosotros somos los muertos*. Asimismo, como habían hecho otras mujeres dibujantes aquí analizadas, la autora participó en algunas de las antologías femeninas y álbumes colectivos donde se recogieron obras de distintas artistas de cómic. Colaboró, por ejemplo, en *Los derechos de la mujer* (Ikusager, 1992) con la obra «Por la salud de un hombre», en *Cambio el polvo por brillo* (Virus Comix, 1993) con la historieta «Sobre gustos

no hay nada escrito» y en ...*de ellas* (De Ponent, 2006) con «Amelia». Otras obras de gran calidad creadas por la artista fueron, por ejemplo, *Las habitaciones desmanteladas*, *Macandé* o *Sara Servito* con Felipe Hernández Cava; *Amores locos* y *El brillo del gato negro* con Antonio Altarriba; así como, algunas más recientes como *Pessoa & Cía*, *Las vidas imaginarias de Schwob* o *Poémic*.

Debido a la falta de espacio y al ser este apartado una breve introducción a las dibujantes de esta segunda ola, tan solo serán abordadas para su análisis aquellas series consideradas más famosas de la artista como, por ejemplo, *El toro blanco* o sus contribuciones a los álbumes colectivos de Ikusager o Virus Comix.

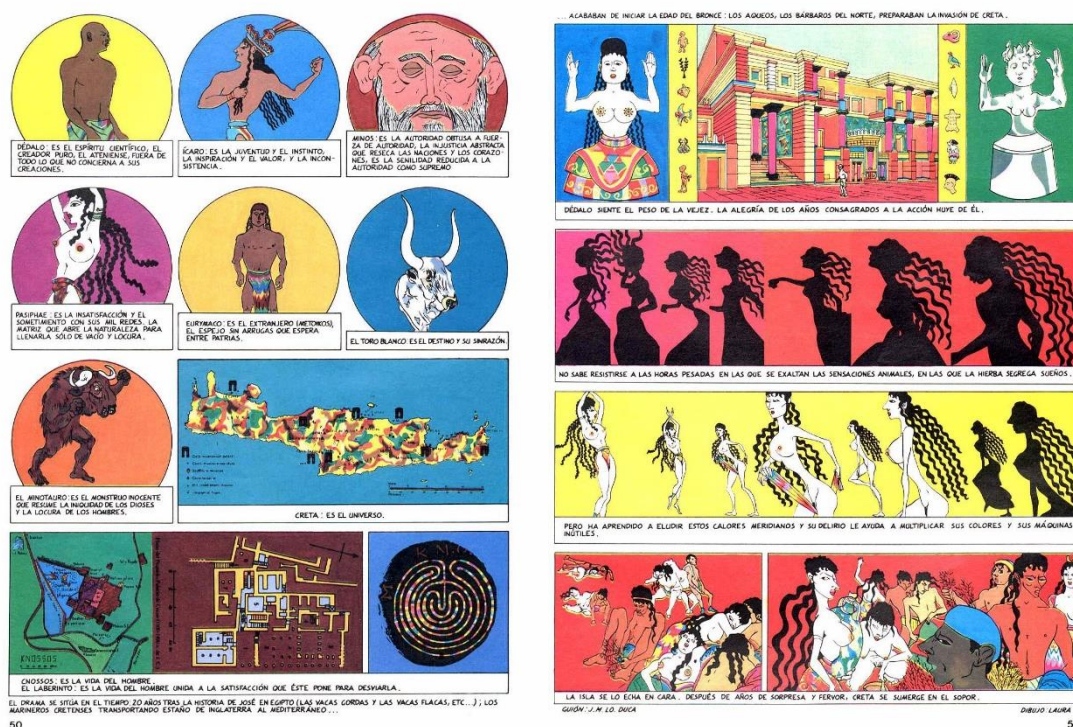


Figura 257. Páginas de «El toro blanco (I)», (El Víbora, n.º 82, 1986) de Laura Pérez Verneti

«El toro blanco» apareció por vez primera dentro de *El Víbora* en 1986 con guion de Joseph Marie Lo Duca y contuvo seis episodios que se extendieron desde el número 82 al 87. Una serie que tres años más tarde fue confeccionada en formato álbum, en 1989, y publicada por Ediciones La Cúpula.

El tema que se abarca en esta serie es el mito de Pasifae y el Minotauro, para el que la autora se documentó intensamente durante largos meses sobre el arte y la arqueología cretense, sus mitos, los dibujos de sus ánforas y sobre la cultura minoica en general. Esto dio lugar a una obra compleja y alejada de los cómics tradicionales donde desembocaban lenguajes e influencias de multitud de corrientes artísticas, sobresaliendo, como es obvio, aquellas tomadas del arte cretense, las que en la historieta se traducían en figuras planas y, en ocasiones, de perfil, que hacían recordar a las de las pinturas de los frescos o a las esculturas minoicas. Una representación que, sin embargo, no les restaba voluptuosidad, ya que desplegaban una gran sensualidad.

Fue una historieta donde la autora optó por la línea caligráfica, pero sinuosa y estilizada, que centraba el interés sobre los personajes y sus expresivos y contorsionados movimientos, obviando en ella la profundidad, puesto que los fondos eran apenas unos paneles planos que no contribuían en nada a la perspectiva y que, sin embargo, eran una muestra más de la experimentación de la artista en sus obras, ya que con ellas pretendió simular la planitud de los frescos cretenses, a los cuales, en multitud de viñetas, deja claro que tomó de referente.

Una obra que sorprende por su dificultad y maestría a la hora de armonizar todos los elementos cretenses, con los mitos y el erotismo sensual y elegante que desprenden las figuras, todo ello logrado mediante un tremendo esquematismo y un dinámico ritmo narrativo que la convierten en una serie sin parangón. Una calidad que explica que algunas páginas de ella fueran expuestas en diversas exposiciones, tales como en el Centro Cartoon Galería de Barcelona o en la Biblioteca Nacional en abril 1997 dentro de la exposición *Tebeos: los 100 primeros años*.

La historieta publicada dentro del álbum *Los derechos de la mujer* de Ikusager en 1992 titulada «Por la salud de un hombre» se aleja completamente de los mitos cretenses para centrarse en la más rabiosa actualidad, concretamente, sobre las declaraciones de los violadores del *Informe Hite* y en otros artículos de prensa. En esta obra ha optado por centrarse en la brutalidad existente en la realidad y en la denuncia de actitudes masculinas desencadenantes de dolor y traumas. Como analizaba Dolores Madrid, Laura muestra



El secuestro y la violación de niñas, el de la pederastia con niños incluso en la familia. El tema está tratado sin romanticismo y con la crudeza del reportaje periodístico; no hay ficción ni evasión, sino que está extraído de la realidad cruda y directa documentada en las confesiones de los propios violadores sin que la artista matice la brutalidad del lenguaje (2016: 434).

Una historieta que se crea mediante la tinta china y el gouache y donde tanto el dibujo como el guion son obra de la autora. En ella los personajes se crean con una gruesa línea con la que se les da una fuerte consistencia y se los separa rotundamente del resto de elementos de las viñetas, en las cuales hay un cierto mayor interés por la profundidad y por los fondos, aunque estos aparecen y desaparecen en función de lo que acontezca en cada viñeta. Cuando la narración se focalice en las confesiones de los violadores, los fondos desaparecerán en favor de la planitud, mientras que regresarán en escenas con menor carga dramática. Una historieta donde nada queda dulcificado, pues los rostros se crean mediante trazos angulosos y formas cortantes y abruptas, un tratamiento elegido y meditado para que el tema a tratar estuviera sostenido por un grafismo áspero y menos sinuoso y sensual, más apropiado para el dolor y la brutalidad del asunto.

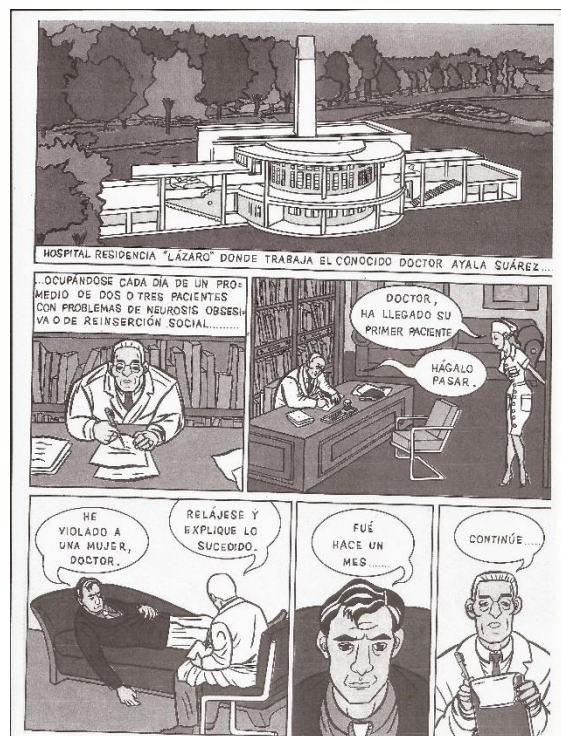


Figura 258. Página de «Por la salud de un hombre», (Los derechos de la mujer, Ikusager, 1992) de Laura Pérez Verneti



Por último, la historieta «Sobre gustos no hay nada escrito» del álbum colectivo de autoras *Cambio el polvo por brillo* de Virus Comix de 1993 consta de cuatro páginas y muestra otro de los múltiples lenguajes gráficos dominados por la autora, uno mucho más deshecho, fruto de la pincelada ágil y del brochazo súbito, que recuerda en su resultado a las huellas que, sobre el papel, dejaba impresas el grabado xilográfico expresionista junto al trazo del informalismo. Un tipo de trazo que aporta y da sensación de movimiento a las escenas, ya que todo parece estar en vibración dentro de ellas. Tampoco existe preocupación por los fondos, los cuales aparecen planos y blancos, nada habla al lector de la localización, solo el rastro del trazo áspero y veloz que da forma a las figuras tiene importancia.

En ella coloca a dos hombres jugando al ping-pong, una actividad que está en sintonía con la forma en la cual la autora construye la historieta, pues los personajes se devuelven el uno al otro la palabra como si esta fuera una pelota. Un diálogo que versa sobre los tipos de esposas y sobre la eterna insatisfacción de no estar a gusto con lo que se tiene y pensar que lo del otro es mejor. En este caso, los dos protagonistas durante la partida, de forma alterna, van contando las virtudes de la esposa del otro y las desventajas de la propia. Así hasta el final de la partida, donde la acción se para y los dos reflexionan sobre el tipo de vejez que tendrá cada uno en función de la esposa elegida. Pese a que los rasgos de ambos personajes son, prácticamente, imposibles de descifrar por lo grueso de la pincelada que los crea, parece que ambos acaban pensando y valorando la posibilidad de si no estarían mejor con la mujer del otro. Con esto Laura Pérez Verneti aborda la insatisfacción y el inconformismo de unos hombres que nunca estarán satisfechos del todo.



Figura 259. Historieta «Sobre gustos no hay nada escrito», (Cambio el polvo por brillo, Virus Comix, 1993) de Laura Pérez Verneti

Con estas tres historietas se da una muestra clarividente del personalísimo proceder gráfico de la autora, el cual, a su vez, está compuesto por una infinidad de estilos, lenguajes, influencias y recursos que se combinan de distintos modos cada vez para dar lugar a nuevas y diferentes historietas de una entidad individual y propia. De este modo, la autora no solo ha aportado nuevos temas, nuevos intereses, otros puntos de vista y otros enfoques de lectura al cómic, también ha provisto a este de un cómic erótico concebido desde la cuestión de género, desde la poética erótica y sexual y desde el punto de vista de la mujer, evitando así focalizar la narración sexual y erótica exclusivamente en la genitalidad del cuerpo masculino y femenino, y ampliándola, por tanto, a la totalidad del cuerpo.

## 9.5 ANA MIRALLES

Otra de las dibujantes que, como Laura Pérez Vernetti, logró traspasar la crisis del cómic de los noventa, manteniéndose activa hasta nuestros días, ha sido Ana Miralles (Madrid, 1959), quien, como la anterior, también ha sido objeto de estudio de otra tesis doctoral, en este caso, la de Sofía Carlota Rodríguez, titulada *Mujeres españolas de tebeo: análisis del cómic hecho por mujeres, a través de su dibujo, historias, personajes y narrativas* en 2015.

Ana Miralles estudió Bellas Artes en Valencia y pronto comenzó a sentir interés por el cómic, lo que la llevó a realizar sus primeros trabajos, de cariz más experimental, dentro de la revista *Rambla* en el número 4 con «Bandteller» y con «Suicidios» en el 8. Sin embargo, en el arco temporal que nos ocupa, fue en las revistas *Madriz* y *Cairo* donde más obras y tiempo colaboró.

En Ana Miralles se pueden establecer dos estilos fácilmente diferenciables, el estilo transgresor propios de sus inicios en el cómic y un segundo estilo más realista y clásico que surge de la evolución del primero.

Este primero fue fruto de la búsqueda de un estilo personal, propio de aquellos dibujantes que dan sus primeros pasos en el sector y que no tienen miedo de afrontar desafíos que les hagan crecer y probarse a sí mismos. Es por ello que Ana Miralles practica un estilo más experimental y atrevido, de aire fresco y colmado de modernidad, donde cada obra es diversa a causa del empleo de un estilo sin definir y por sus ganas de experimentar e investigar distintos resultados. Un estilo totalmente vanguardista y ecléctico, en sintonía con la cultura visual de los ochenta, que daba lugar a historietas menos planificadas, de figuras rompedoras, sueltas y deshechas creadas a partir de formas más puntiagudas y angulosas, y mediante un trazo más rápido y menos detallado. Unas obras de menor refinamiento gráfico, más desenfadadas y donde el color, cuando aparecía, solía ser más estridente, contrastado y llamativo. En general, era un estilo más libre, menos estudiado y, sobre todo, totalmente experimental. Un lenguaje que estará presente en sus publicaciones dentro de *Rambla* y en sus primeras obras de *Madriz*.

De forma progresiva, Ana Miralles fue abandonando ese estilo más transgresor para ir aceptando los cánones del cómic tradicional y comercial. No obstante, fue una aceptación del canon tan solo aparente, puesto que Marika Vila expone que detrás de esa aceptación se halla un interés por parte de la autora de utilizar dicho esquema para «cuestionar sinuosamente el fondo de los modelos y dejar rastros de la propia identidad» (Vila, 2018a: 33) y así «mostrar una presencia personalísima en la interpretación del erotismo masculino» (Vila, 2018b: 226). De este modo va construyendo un estilo basado en el detalle, la minuciosidad, la «línea clara» y la planificación, que tiene como inspiración a los dibujantes clásicos del cómic como Víctor de la Fuente, Hugo Pratt, Will Eisner, Moebius o Shelton. Un grafismo donde el erotismo fluye con suavidad y se inspira en el empleado por Milo Manara, pero sumándole algunas dosis de elegancia y naturalidad y donde los cuerpos de ellas tienen personalidad y no son simples artefactos.

En las obras que corresponden a este estilo se observará cómo las mujeres son el elemento más importante, elaboradas a través de unas figuras que ahora son redondeadas, en comparación con las puntiagudas del anterior, de trazo sinuoso, ondulante y muy preciso y donde el cabello alberga una gran relevancia, siempre exuberante y denso. Un pelo que sirve para aportar dinamismo a las escenas y a los cuerpos y que cuenta con entidad propia. Asimismo, Miralles se preocupa por los detalles físicos, por elaborar personajes bellos a la vista, para ello, elimina de su grafismo las estridencias e introduce un potente refinamiento, para lo cual es decisivo el manejo de la luz y la sensualidad de la que hacen gala sus figuras, las cuales parecen fluir por las escenas con naturalidad y elegancia. Si se repara en el resto de elementos que conforman las páginas de las obras de Miralles, se constata el dominio que tiene a la hora de planificar las viñetas, la habilidad narrativa del texto que en ellas se relata, el gusto por el orientalismo y por los lugares exóticos y, por último, la relevancia que este segundo concede a los fondos y a las localizaciones, donde todo se estudia al milímetro y se le da forma con detalle y minuciosidad, lo que genera paisajes de postal donde existe un gran estudio de la aplicación de los colores y de sus tonalidades. De ese modo elabora una vista general en sus obras armónica, placentera y proporcionada. Es decir, con este estilo la autora se vuelve más clásica y realista, más contenida y equilibrada, pero, al mismo tiempo, una gran conocedora del lenguaje y de la narrativa del cómic, la cual aplicará en sus últimas

historietas dentro de *Madriz*, pero mucho más en *Cairo* y, especialmente, en sus monografías y obras actuales, donde este estilo toma entidad propia.

Si bien, en el tema de la narración, aunque ha elaborado obras con guion propio, habitualmente ha creado sobre guiones ajenos, como los de Antonio Segura, lo que, sin embargo, no ha ido en detrimento del conjunto.

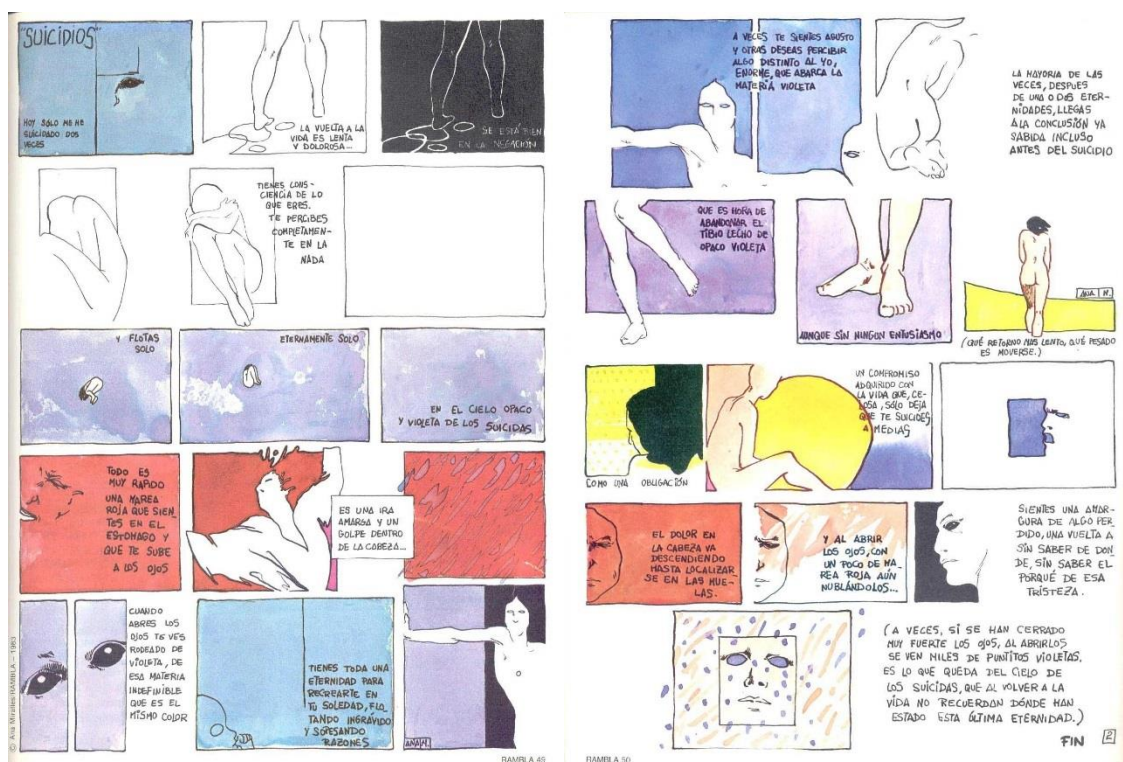


Figura 260. Historieta «Suicidios», (Rambla, n.º 8, 1983) de Ana Miralles

Comenzando por sus obras de los inicios, y para así extraer una muestra perteneciente a ese primer estilo más rompedor y transgresor, se encuentra la obra «Suicidios» publicada en *Rambla* en el número 8. Una historieta de un grafismo totalmente experimental donde se aborda el tema del suicidio o, más bien, los estadios y las sensaciones por las que pasa una persona hasta que lo lleva a cabo. Aunque, en esta obra, no se llega a dar el paso final, solo hay una aproximación al suicidio. Es el recorrido que narran las esquemáticas e ingravidas viñetas de esta historieta. Unas viñetas que, en unas ocasiones, son solo color y, en otras, conforman con sus propias líneas las siluetas de las figuras. Unas figuras de trazo sinuoso que se desvanecen o surgen apenas fruto de unas pocas líneas creando rostros



fantasmagóricos, vacíos, pero conquistados por distintos sentimientos provocados por la desazón de una vida insatisfactoria. Una obra donde tanto la imagen como el texto tienen idéntico peso, ya que no se entiende lo uno sin lo otro. Sin duda, un ejercicio de investigación y de búsqueda de resultados inesperados que dio lugar a una obra libre, etérea y vanguardista que, además, abordaba un tema complicado, delicado y, prácticamente, tabú.



Figura 261. Páginas de «Rita Label», (Madrid, n.º 13, 1985) de Ana Miralles

En la revista *Madrid* seguirá cultivando ese estilo más transgresor dentro del cual, sin embargo, comenzaron a surgir algunas de las características que en el estilo realista serán elementos distintivos. En esta revista publicó en ocho ocasiones, unas veces ilustraciones y otras veces historietas como, por ejemplo, «Introducción» (n.º 12, 1985), «Rita Label» (n.º 13, 1985), «Las playas de la meseta» (n.º 22, 1985) u «Otra de bares» (n.º 29, 1986). En esta ocasión se abordará «Rita Label», por ser en ella donde se empiezan a vislumbrar elementos distintivos que serán una constante en el segundo estilo. «Rita Label» es una historieta a color de cuatro páginas perteneciente a la serie de la autora titulada «Bares de todo el mundo», a la cual pertenece la obra publicada también en el número 29. En «Rita Label» se relata el enamoramiento platónico que vive un cliente hacia la camarera, una bella muchacha de



cabello voluminoso y dinámico que obnubila al cliente sin saberlo, quien, en un ataque de celos descontrolados, ataca a escondidas a la pareja de la camarera y, creyendo haberlo matado, huye despavorido cayendo en un profundo desasosiego por lo sucedido. Esta historieta es sumamente vanguardista y derrocha creatividad en cada una de sus viñetas, aparte del hecho de encontrarse totalmente ligada a las modas y a la cultura visual y artística de los ochenta, algo que se palpa en las perspectivas imposibles de algunas viñetas compuestas por planos de figuras geométricas que se solapan, sin orden ni concierto, aportando, por otra parte, un moderno dinamismo e inestabilidad audaz a la escena. El interés por el trabajo de los cabellos, que será una de las constantes de su segundo estilo, comienza en esta historieta a despuntar con melenas que fluyen, que parecen tener vida propia, dando un mayor cinetismo a las escenas y, en ocasiones, robándoles cierto protagonismo a los personajes. Un movimiento y una fluctuación que están presentes en todos los elementos y escenas, lo que le da una apariencia a la historieta de continua vibración. Es llamativo, además, cómo convierte los estados de los protagonistas en un elemento narrativo más, así cuando el cliente se encuentra embriagado por el alcohol todo a su alrededor cobra vida, como muestran las tazas, vasos y platos colocados sobre la barra, los cuales comienzan a moverse y a increparle. Pero, sin duda, donde más se palpa ese estilo transgresor de Ana Miralles es en los cuerpos, los cuales se desproporcionan volviéndose ondulantes, sueltos y, a veces, tan solo masas de ropas en movimiento. Algo parecido sucede con la aplicación del color, pues con apenas unos toques sobre las escenas en blanco y negro colorea los cuerpos y los cabellos de los personajes sin respetar los límites, ya que el color escapa de los contornos de las figuras. Es decir, es aplicado de forma pretendidamente descuidada, porque busca que hasta el color se encuentre en sintonía con esa vibración interna de la historieta. De este modo, «Rita Label», con sus personajes dinámicos, expresivos, y su historieta en continuo desequilibrio, es una buena muestra de esos primeros trabajos experimentales en los que Miralles buscaba superar retos y donde dejaba fluir su imaginación y creatividad para dar lugar a obras de gran vanguardismo.

Un vanguardismo que comienza a evaporarse con la publicación de su serie «Marruecos, mon amour» en *Cairo*. En esta obra utilizará un guion de Antonio Segura, lo que marca una diferencia con lo producido hasta la fecha, donde había sido ella dibujante y

guionista. En esta historieta ya comenzaba a mostrar un mayor interés por la anatomía femenina y por los cuerpos, los cuales comienzan a volverse más redondeados, aunque aún conservan una cierta angulosidad en su concepción. Sin embargo, el interés por el trabajo de los cabellos va en aumento, así como por la localización en parajes lejanos, en este caso, en El Cairo.

«Marruecos, mon amour» es una serie que se publica en 1988 dentro de *Cairo* desde el número 55 hasta el 59, y donde se narra el periplo de dos amigas que, engañadas por un supuesto fotógrafo de modelos, acaban dentro de una red de trata y de tráfico de estupefacientes, de la cual les será complejo escapar. Una historieta que le sirve como excusa para comenzar a practicar con un estilo más realista, minucioso y refinado, donde los fondos empiezan a estar más detallados y trabajados, y donde la construcción de la perspectiva se rige por unas reglas y no por el solapamiento de elementos que generan fuertes desequilibrios en las escenas. Asimismo, brota el erotismo, que será otra constante de este segundo estilo, trabajado con elegancia y sofisticación. Sin embargo, aún quedan reminiscencias del primer estilo, relacionadas con el trabajo de las luces y de cierta angulosidad en las figuras.



Figura 262. Páginas de «Marruecos, mon amour», (Cairo, n.º 56, 1988) de Ana Miralles y Antonio Segura

El análisis de estas historietas da buena muestra del camino evolutivo iniciado por Ana Miralles, y de los grafismos practicados y desarrollados por ella hasta conseguir un estilo concreto, único, personal y con el que se sintiera cómoda, un estilo que es con el que hoy día sigue trabajando en obras como *Dijinn* (2001-2016), *Eva Medusa* (1993) o *Waluk* (2011). Una trayectoria que ha sido, además, reconocida con premios como el Haxtur de 1993 a la «Mejor historia larga» por *Eva Medusa*, el «Gran Premio del Salón de Barcelona» en 2009 en reconocimiento a su larga trayectoria y el «XXXV Premio Diario de Avisos» al mejor dibujo de historieta realista.

## 9.6 ANA JUAN

Ana Juan (Valencia, 1961), compañera de Ana Miralles en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, también tuvo en la revista *Madriz* su plataforma de despegue dentro del mundo del cómic. No obstante, el paso de Ana Juan por el mundo del cómic duró un suspiro ya que pronto se decidió por la ilustración y la pintura, campos en los que, a día de hoy, sigue activa y obteniendo reseñables éxitos.

En ese decenio que duró su estancia dentro del cómic y que coincidió, precisamente, con la efervescencia de la movida madrileña, Ana Juan practicó un estilo muy singular y personal, que nada tiene que ver con el que emplea en la actualidad. Era un estilo absolutamente vanguardista y moderno donde se palpaba

la influencia de la publicidad –que en España gozaba también de su edad de oro–, del grafismo y el diseño de aquellos años ochenta. Paisajes urbanos, contrastes acusados de claroscuros, con tientes de cine y novela negras, ángulos extremos con picados y contrapicados, figuras de trazos geométricos y volúmenes rotundos, picassianos, estética neoyorkina (Cortijo, 2011: 225).

En resumen, un estilo expresionista con personajes ampulosos, violentas luces, perspectivas imposibles y atmósferas donde reinaba la tensión, dando lugar a unas escenas vertiginosas y tremendamente dinámicas.



Figura 263. Portada de Ana Juan para el catálogo de ...de ellas (De Ponent, 2006)

Sus primeros pasos los dio entre *El Víbora* y la revista *Madriz*, revista donde más publicó y en la cual permaneció hasta el cierre de esta en 1987 con el número 33. Un año más tarde elaboraría una historia para el número 1 de *Medios revueltos* y en 2006 participaría en el álbum recopilatorio *...de ellas*, llevado a cabo por el Instituto de la mujer de la región de Murcia, donde contribuyó con una ilustración en lugar de con un cómic, y el cómic *Snowwhite* en 2001 publicado por Ediciones De Ponent.



Figura 264. Páginas de «Istambul», (*El Víbora*, n.º 60, 1984) de Ana Juan

En sus obras para *El Víbora* Ana Juan elaboró una historieta para el número 60 (1984) y algunas ilustraciones, todas en la tónica de ese estilo áspero, anguloso y expresionista señalado. La historieta, titulada «Istambul», ya daba claras muestras del futuro que, para sí, elegiría Ana Juan, puesto que tiene una apariencia más cercana a la ilustración que al cómic. En ella crea una historia de escenas intrincadas y complejas donde las figuras, los fondos y demás elementos compositivos se amontonan dificultando el entendimiento de la misma. Unas piezas generadas por medio de retazos y fragmentos de periódicos dibujados que simulan ser un *collage* y que sirven para relatar una historia caótica donde se unen aquellos que pretenden desencadenar una guerra con otras vidas más banales. Un guion planteado por



Manuel Gordillo al cual pone imagen Ana Juan, estando los dos en perfecta armonía, ya que la complejidad comprensiva del guion queda perfectamente reflejado en el confuso y, a veces, indescifrable dibujo. Unas imágenes deshechas al tiempo que alargadas, angulosas, desproporcionadas e, incluso, fantasmagóricas que dan a la atmósfera un clima de tensión y desasosiego continuo. Sin duda, «Istanbul» es un ejercicio de experimentación salvaje donde todos los elementos que componen la historieta han sido llevados al extremo.



Figura 265. Páginas de «El sombrero de la calle Carretas», (Madrid, n.º 31, 1986) de Ana Juan y Gordillo

No obstante, es por las obras que publicó en *Madrid* por las que más se la conoce en el ámbito del cómic, y aunque apareció prácticamente en todos los números a partir del 3 y hasta su cierre en el 33, es decir, durante cuatro años, la historieta que más fama tuvo entre todas las que realizó para dicha revista fue «El sombrero de la calle Carretas», con guion también de Gordillo, una serie creada en los últimos compases de la revista, concretamente, entre los números 31-32-33. Estuvo compuesta por tres episodios de larga extensión donde la imagen era la protagonista, puesto que los textos eran totalmente obviados, más allá de las onomatopeyas, los carteles de algunos comercios representados o los fragmentos de periódico. Una muestra más del gran interés que despertaba la imagen en Ana Juan. El estilo



empleado para conformarla continuó siendo de tipo expresionista, aunque de personajes menos deshechos y escenas más sencillas de interpretar. Esta historieta muda en su trazo recordaba a las huellas depositadas sobre el papel que dejaban las xilografías expresionistas, aquellas en las que, incluso, podía vislumbrarse la veta de la madera. Esto provocaba en las escenas de Ana Juan fuertes contrastes de luces y sombras y líneas gruesas que daban lugar a personajes esperpénticos, que en ocasiones recuerdan a los de George Grosz, y a enfoque variados.

Una historieta que narra a lo largo de tres episodios la búsqueda, por parte del servicio secreto de Abd-el-Krim, de un amuleto con diversos poderes que ha ido a parar a una sombrerería de Madrid. Una excusa formidable para que la artista navegue por distintas localizaciones y despliegue su creatividad en los ambientes oscuros y truculentos de los bajos fondos y de los personajes marginales.



Figura 266. Páginas de «Irina», (Medios revueltos, n.º 1, 1988) de Ana Juan y Cava

En *Medios revueltos*, siguiendo el esquema gráfico practicado en la obra anterior, publicó «Irina» en el número 1 (1988), en la cual se reproducía la conversación que mantenía un anciano, derrotado por la vida, con una pantera, en la cual parecía encontrarse atrapada

una mujer a la que amó tiempo atrás. En esta historieta se vuelven a advertir los violentos claroscuros, las huellas de un simulado grabado xilográfico y los personajes de aspecto surrealista con toques circenses, ya que el protagonista parece un payaso venido a menos. Un ambiente decadente que estaba en sintonía con los gustos personales de Felipe Hernández Cava, guionista de la obra, y que, de nuevo, permitía a la artista recrearse en atmósferas lúgubres y tristes, donde lograba crear cierto juego de simetrías entre las viñetas y las escenas durante la confesión del derrotado anciano frente a la pantera, excelentemente explicado por Cortijo:

las tres viñetas de la primera tira correspondían de manera circular a las tres viñetas de la última, con oposición de enfoques. En las superiores el hombre de espaldas, [...] se dirigía a la pantera personificada, enmarcada por las líneas verticales de las rejas. En las dos primeras viñetas el animal se dirigía a la derecha y en la última a la izquierda (2011: 227).



Figura 267. Portada de Ana Juan para El País Semanal (n.º 2214, marzo 2019)

Poco después, Ana Juan abandonaba el cómic para dedicarse por entero a la ilustración y a la pintura, campos en los que sigue trabajando en la actualidad con gran éxito, puesto que son muchas las exposiciones donde se ha mostrado su trabajo, siendo de las más recientes la que tuvo lugar en el Museo ABC de Madrid entre el 16 de marzo al 18 de junio de 2017 titulada *Dibujando al otro lado*, que se trataba de una muestra interactiva donde con

ciertas aplicaciones tecnológicas se podía conocer el proceso creativo con el que se había dado lugar a algunas obras de la artista. Asimismo, ha realizado portadas para la prensa y ha ilustrado libros infantiles y juveniles, aparte de sus obras propias. Una importante trayectoria que le ha granjeado distintos premios como «Medalla de Oro» en la categoría de ilustración de la Society of News o el «Premio Nacional de Ilustración», concedido por el Ministerio de cultura de España en 2010.

## 9.7 VICTORIA MARTOS

Victoria Martos (Madrid, 1961) es, junto con Ana Juan, otra de aquellas dibujantes que, pasado un tiempo y tras el cierre de las revistas, se dedicaron por entero a la ilustración y a la pintura. Estudió Bellas Artes en Madrid y, por tanto, su formación es totalmente reglada, lo que no fue obstáculo para entrar a formar parte de la revista *Madriz*, lugar donde ya trabajaban algunos de sus compañeros de carrera, como Víctor Aparicio o LPO. Así pues, nuevamente *Madriz* se convertía en plataforma de despegue de otra de las autoras de la segunda ola. Sin embargo, sus primeros pasos dentro del mundo artístico los dio como retratista, donde permaneció trabajando hasta la llegada de la oportunidad de *Madriz* y, posteriormente, la de *Medios revueltos*, una especie de prolongación de la primera dirigida también por Cava.

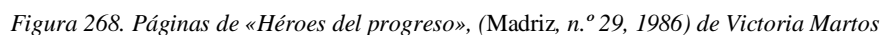
El estilo de Victoria Martos es prácticamente indefinible, ya que vive en la mutación perpetua. Está siempre en continua búsqueda y experimentación para hacerle frente al tedio de ceñirse a un solo estilo. Un estilo que vivió una importante evolución cuando el Gobierno polaco le concedió una beca de formación en grabado en Varsovia. Una técnica que representa una de las pocas características constantes dentro del estilo de Martos, la otra sería el gusto por el arte expresionista, la iconografía popular y, sobre todo, el *lubok*, un arte figurativo de tipo tradicional que se popularizó en Rusia a partir del siglo XX y que tenía como base la imagen estampada, así como el arte primitivo.

Un estilo caracterizado por la libertad de elección, por la incorporación de nuevos elementos e intereses donde cuenta con un peso importante el estudio de las corrientes artísticas y la Historia del Arte, en concreto, aquellos lenguajes de tipo más primitivo y carentes de perspectiva, como el románico o el arte africano. Del mismo modo, la literatura se erigió como otra influencia importante, especialmente la producción de Leonora Carrington, así como también la de Remedios Varo o la de Manuela Andújar.

Un estilo que dio lugar a una producción ecléctica marcada por la espiritualidad, la poética, el viaje interior para conocerse a uno mismo, el mundo del tarot, la búsqueda del sentido de la vida y del intento por comprender las relaciones interpersonales. Es decir, el



La producción de Victoria Martos ocupa, prácticamente, todos los números de la revista *Madriz* desde su entrada en el número 9 (1984) con «El juego de imaginar» hasta el último número de la revista donde publicó «La dama oval», número 33 (1987). Una amplitud que dificulta la elección de una sola historieta para analizar, pues el cambio continuo en el estilo de la artista hace de cada historieta una entidad única y al margen del resto, complicando la labor de extraer de todas ellas las más representativas del grafismo de la artista. Sin embargo, por el peso que supone su estancia en Varsovia, y la vivencia de Chernóbil, en la producción de Martos durante los ochenta, la historieta más indicada para ser examinada sería «Héroes del progreso» publicada en el número 29 de 1986 donde se relata cómo se vivió en la ciudad polaca tras el anuncio del desastre nuclear.



Se trata de una historieta de cuatro páginas en blanco y negro donde predomina un estilo inspirado en el grabado xilográfico y, concretamente, en el *lubok*, donde los contornos eran gruesos y se creaban pequeñas incisiones dentro de los cuerpos que en la estampación daban lugar a pequeñas rayitas con los que estos quedaban rellenos. Una técnica que lograba recrear a la perfección Martos y que poblaba las imágenes de densa tinta negra, personajes hieráticos y planos y falta de perspectiva, ya que los elementos se solapaban unos sobre otros, lo que aportaba a la visión general cierto primitivismo y un estilo arcaizante. No obstante, la elección de según qué enfoques devolvía viñetas que ocupaban páginas enteras de imágenes totalmente innovadoras y vanguardistas. Una historieta absolutamente colonizada por el gusto de la artista por el grabado que llegaba a impregnar los bocadillos y los cartuchos de textos repartidos por ella.

Pese a que, como se apuntaba, la historita de Martos solía ser introspectiva, en esta ocasión, predominó la denuncia y la crítica a una situación peligrosa de la cual el pueblo solo recibió confusas informaciones, asunto que es el que plasma la autora con un guion propio.

Para empezar, Victoria Martos llamaba a aquel suceso, en un ácido tono sarcástico, *marronvil*, y transportaba a las páginas de la historia las conversaciones que se habían ido sucediendo entre ella y sus amigos polacos en el día del desastre y en los sucesivos, puesto que la nube radiactiva había alcanzado Varsovia. En ella se muestra, con cierto humor, la confusión vivida en aquel momento y las lecturas sarcásticamente positivas que se sacaban a raíz del desastre nuclear. Como ella me comentaba en una entrevista mantenida el 23 de marzo de 2017, a tenor de esta obra, «las informaciones que llegaban por medios no oficiales decían que el accidente era peligroso, y las informaciones que llegaban por los medios oficiales, la televisión de allí, decían que no era nocivo, que no pasaba nada. Eran cruces de información».

De entre todas las páginas, probablemente, la más interesante, sea aquella donde el lector parece encontrarse en un plano picado mientras es rodeado por toda una serie de personajes colocados en círculos concéntricos donde se puede distinguir un primer círculo formado por personajes ataviados con trajes oscuros, los cuales hacen referencia a los informantes oficiales, aquellos que trataban de quitarle importancia al asunto y que, aquí,



Martos los presenta respondiendo a las preocupaciones y dudas surgidas en la ciudadanía tras el desastre. Una ciudadanía que conformaba el círculo exterior y que portaba unos trajes creados mediante filigranas geométricas, algunas de las cuales recuerdan a Klimt.

Una obra que representa y muestra muchos de los intereses y de los elementos gráficos distintivos del grafismo de Victoria Martos, y que la artista considera una de las historietas con las que más satisfecha ha quedado.

Si se observan ahora sus contribuciones para la publicación *Medios revueltos*, donde publicó algo menos, se advierte que el gusto por el grabado y lo primitivo se mantiene. Quizá la obra más llamativa y que mejor representa el eclecticismo de la autora y su gusto por la experimentación y todo aquello que se salía de lo común, sea la historieta titulada «Tina y Mina: las hermanas siamesas» en el número 1 de 1988.



Figura 269. Páginas de «Tina y Mina: las hermanas siamesas», (*Medios revueltos*, n.º 1, 1988) de Victoria Martos

Se trata de una historieta cuyo argumento emerge de unas fotografías que cayeron en manos de la artista y despertaron su curiosidad poniendo en marcha su creatividad.

Vi unas fotos en un libro que se llamaba *The Body* donde salían fotos de cuerpos de humanos y salían cuerpos alucinantes, algunos de siameses. Aparecía una

foto de unas hermanas siamesas casadas con dos hermanos que no eran siameses. Una cosa rarísima y fue de ahí de donde surgió esta historieta, por lo raro que me pareció (Entrevista, 23 de marzo de 2017).

Unas hermanas siamesas a las cuales convirtió en trabajadoras circenses y a las cuales utilizó como excusa para elucubrar sobre la vida que podían llevar dos hermanas que se encontraban, literalmente, unidas de por vida.

El estilo empleado en esta historia, como se señalaba, tenía aún fuertes ligazones con el grabado, sin embargo, en esta ocasión, la artista liberó a los personajes del hieratismo observado en la obra anterior, pues utilizó un trazo menos grueso y rígido, más sinuoso y delgado que permitía ciertas redondeces en las figuras y mayor dinamismo dentro de las escenas. Si bien, seguía predominando el gusto de la artista por la preponderancia de las masas oscuras que creaban potentes contrastes en las viñetas.

La novedad de esta obra reside, además de en el argumento abordado, en la colocación de las viñetas y de los cartuchos de texto, los cuales no se encuentran enmarcados, puesto que van brotando en distintos lugares de la página, incluso llegando a crear amplias separaciones entre las viñetas, a lo que se sumaban algunos elementos decorativos que aparecían diseminados por la plancha. Indudablemente, este tratamiento es fruto del afán de experimentación de la artista y del gusto por que en sus obras todo fuera fruto de la libertad.

Victoria Martos, como otras de las dibujantes analizadas, también participó en algunos de los álbumes colectivos que recolectaron el trabajo femenino a principios de los noventa. En concreto, en el publicado por Virus Comix en 1993 *Cambio el polvo por brillo* con la historieta «En China es peor» que ocupaba dos páginas y estaba realizada en blanco y negro. Nuevamente la influencia del grabado en el estilo aplicado era palpable y, en concreto, guardaba reminiscencias del *lubok* por las pequeñas rayitas que surgían en los cuerpos de los personajes, los cuales, sin embargo, habían perdido gran parte del hieratismo propio de dicha estampación y tenían un movimiento mucho más sinuoso, ondulante e, incluso, propio del contorsionismo. No en vano, las protagonistas eran dos gatas que hablaban, se movían y realizaban actividades propias de humanos. Unas gatas que Victoria Martos utilizó para introducir una crítica sobre el tipo de educación discriminatoria que se les inculcaba a las

niñas y el uso de las frases despreciativas o los chantajes con las que se pretendía hacer sentir mal a las mujeres para que aceptaran los roles impuestos, si no querían ser juzgadas por la sociedad. Victoria Martos mostraba así las dificultades que tenían las mujeres para poder desarrollar su personalidad en libertad. Esas dos gatas representaban a una madre y a una hija, donde la primera pretendía convertir a la segunda en lo que se conocía como «una mujer de provecho», mientras que la hija se mostraba reticente ante tal imposición. Una obra donde vuelve a sacar la autora su parte más crítica hacia la sociedad, pero donde utiliza el enmascaramiento a través de las felinas.

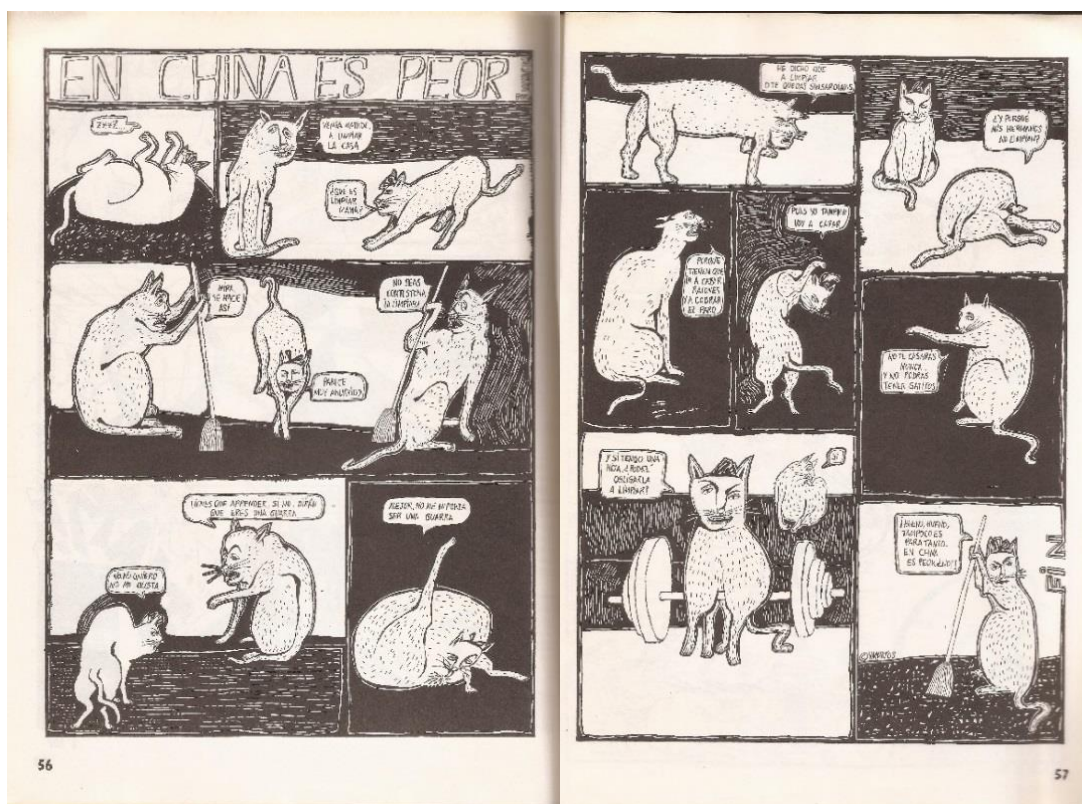


Figura 270. Historieta «En China es peor», (Cambio el polvo por brillo, Virus Comix, 1993) de Victoria Martos

Tras esta colaboración para Virus Comix, Victoria Martos volvería a aparecer, muchos años después, en otro álbum donde se volvían a compilar trabajos gráficos realizados por mujeres. En este caso la obra publicada llevaba por título «Abre tu caja» y se basaba en una reivindicación de la faceta artística de Yoko Ono, y se halla dentro de la publicación anteriormente mencionada ...*de ellas*.





Figura 271. Páginas de «Abre tu caja», (...de ellas, De Ponent, 2006) de Victoria Martos

Victoria Martos paulatinamente se fue separando del cómic, al igual que sus compañeras, cuando los espacios de publicación fueron cerrando, volcándose entonces en su faceta como pintora e ilustradora, labor a la que todavía hoy sigue dedicándose y la que le ha permitido realizar distintas exposiciones en multitud de países como Italia, Alemania o Noruega, además de recibir la «Medalla de oro» de la Society of Newspaper Design. No obstante, y a diferencia de otras autoras como por ejemplo Ana Juan, la relación de Victoria Martos con el cómic ha sido intermitente y combinada con la pintura, pues cada cierto tiempo retorna, por ejemplo, en 2006 la revista *Yo Dona* la contrató para que se hiciera cargo de una viñeta humorística de opinión o, sin ir más lejos, sus contribuciones con la revista *M21* que, como una suerte de nieta de *Madriz*, busca intentar cubrir el espacio gráfico que esta dejó con su cierre. En ella ha aparecido con algunas historitas como «Mercado de motores» en el número 10 de diciembre de 2017 o «Atlético de Madrid» en el número 11 de enero de 2018. De modo que, Victoria Martos puede considerarse el reducto de las mujeres dibujantes del *boom* del cómic adulto dentro de las publicaciones periódicas actuales.



**ATLÉTICO de MADRID**

**FEMENÍO**  
+ de 55 años  
de INVICTAS!

**ELIPE** EL VICENTE CALZARÍN PARA HANAR CON DOS DE SUS TITULOS, LIGA Y COPA.

**LOLA GALLARDO**  
LA GUARDAMETA SEVILLANA. ESTUVA GESTIÓN DESTROYER. "ESTAMOS ABRIEN DO LAS PUERTAS"

**ESTHER GONZÁLEZ**  
"YO QUE SOY AMIGABLE PARA TAMBIÉN CREER EN QUE REYES"

**MARTA CORREGEIRA**  
NACIDA EN BARCELONA. ESTUVA EN LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA. INTERNACIONAL PASO POR EL ESPANYOL, EL BARCELONA Y EL ARSENAL LONDRES

**SONIA BERMÚDEZ "SONI"**  
DELANTERO PASO POR EL PAMPLONA Y EL BARCELONA. 55 AÑOS. MÁXIMA COLECCIÓN DE LA LIGA DE FÚTBOL FEMENINO

**LUDMILA DA SILVA**  
JUNTO CON JUDIANA SOARES Y MÓNICA HERMANO, EL TROFEO BRASILEÑO DEL VESTUARIO. KAPPA Y FUENTE. INTERNACIONAL CON LA CAMARERA. LA SELECCIÓN BRASILEÑA.

**KENTI ROBLES**  
NACIDA EN MÉXICO DE INTERNACIONAL CON LA SELECCIÓN DE SU PAÍS. PUNTERA Y MARCA. JUEGA EN POSICIÓN DE DEFENSA. "EL FÚTBOL FEMENINO ES EL PASADO Y EL FUTURO DEL FÚTBOL." "NO LO INVENTES, HAZO O NO LO HAGO, PERO NO LO INVENTES."

**SILVIA MESEGUER "MEST"**  
DE HAMBURG. ESTUVA MEDICINA. "FOTOGRAFÍA ME HE SENTIDO SIEMPRE, PERO AHORA SIENDO PROFESIONAL, LO DISFRUTO MÁS"

**ÁNGEL VILLACAMPA**  
"ME SIENTO PRIVILEGIADO POR PODER DIRIGIR A ESTE EQUIPO!" A PARTIR DE SU LLEGADA EN ENERO DEL 2016, EL EQUIPO LE SALEN ALAS Y GANA LA LIGA BERGOLDA Y LA CITA DE LA REINA, PREMIO MARCA AL MEJOR ENTRENADOR 46/17

**AMANDA SAMPERO**  
"ESTE EQUIPO NO TIENE TERROR, SON AMIGOS!" LLEVA AL ATLÉTICO DESDE SU INFANCIA. ES LA CAPTANA DEL EQUIPO Y DE LA SELECCIÓN NACIONAL ESTADUNIDENSE DE FÚTBOL. "YO HE VISTO CREER AL ATLÉTICO!"

**ÁNGELA SOSA**  
NACIDA EN SEVILLA  
LUCHADORA Y CON GARRA SIEMPRE BIEN COLOCADA. "LA UNICA FORMA DE HACER UN GRAN TRABAJO ES AMAR LO QUE HACES"

**CARMEN MENAYO**  
NACIDA EN PUEBLA DE LA CALZADA. BACHATE PRODE DEL CO SANTA TERESA. JUEGANDO DEFENSA.

540

## 9.8 LIDIA DI BLASI

El caso de la siguiente dibujante, junto al de Rosa Lleida, probablemente sean los dos más complejos dentro de esta investigación, pues la tarea de recolectar datos sobre ellas ha sido compleja e infructuosa. No ha habido posibilidad de contactar con las autoras, los datos que devuelven los manuales son extremadamente someros y tan solo se puede recurrir a las historietas que se han recopilado para tener alguna información sobre ellas.

Lidia di Blasi (Barcelona, 1962) solo es nombrada por Jesús Cuadrado en su *Atlas español de la cultura popular: de la historieta y su uso (1893-2000)*, donde se dan escasos datos sobre su persona, aunque uno de ellos de importancia: el hecho de ser, junto con Laura Pérez Verneti, la única que publica bajo pseudónimo y, en concreto, con uno que sirve para agrupar a la dibujante y al guionista, Joaquín Ojeda.

La firma era «Guillermo's», la cual ha facilitado la localización dentro de las revistas de las obras de di Blasi. Unas historietas que han sido halladas en las revistas *Bésame mucho*, *Cairo*, *El Víbora* y *Rambla*, siendo en la primera donde más existirán.

El estilo está puramente influido por la cultura de los ochenta, siendo transgresor, vanguardista y ecléctico, y llevado al papel por medio de una línea bastante realista y caligráfica, pero modulable y serpenteante. Los temas que abordan son propios de la cotidianidad de los ochenta, a menudo atravesados por el erotismo y el experimento gráfico. El humor también parecer ser otra constante en sus obras, así como el interés por los detalles dentro de las escenas y, especialmente, en la creación de la anatomía o en el gusto por tomar temas banales y llevarlos al absurdo.

Sus primeras obras aparecieron en la revista *Bésame mucho*, una publicación en sintonía con el *underground*, en la cual se buscaba

Un cómic mucho más elaborado, caracterizado por un realismo de nuevo cuño marcado por una especie de ironía, en la que se mezclaba el desprecio del mundo con la capacidad de quienes no se contentan con reírse de todo [...]. Ahora la temática será la aventura marcada por el placer inmediato vivido dentro de la propia



rutina, por lo cual los héroes dejaran de tener características sobrenaturales para convertirse en completamente humanos (Lladó, 2001: 30).

Una temática que será la que emerja de las obras de Guillermo's, no solo dentro de *Bésame mucho*, sino también en el resto de las revistas donde sus obras sean publicadas. Una historieta que muestra a la perfección esa temática y los enfoques buscado por la revista fue «Almuerzo en la yerba» del número 7 de 1980. Una historieta muda de dos páginas en blanco y negro donde se narraba un picnic entre amigos, el cual acababa con las parejas manteniendo sexo detrás de unos arbustos, donde eran observadas por un hombre que aprovechaba para masturbarse. Sin embargo, como si de una maldición de Murphy se tratara, cuando el hombre en cuestión parecía estar a punto de llegar al clímax, de la copa de un árbol le caía un avispero que le hacía salir corriendo de su escondite alertando a la pareja. Una historieta que habla de la necesidad del placer inmediato y lo lleva al absurdo y a la comicidad con el avispero caído del cielo.

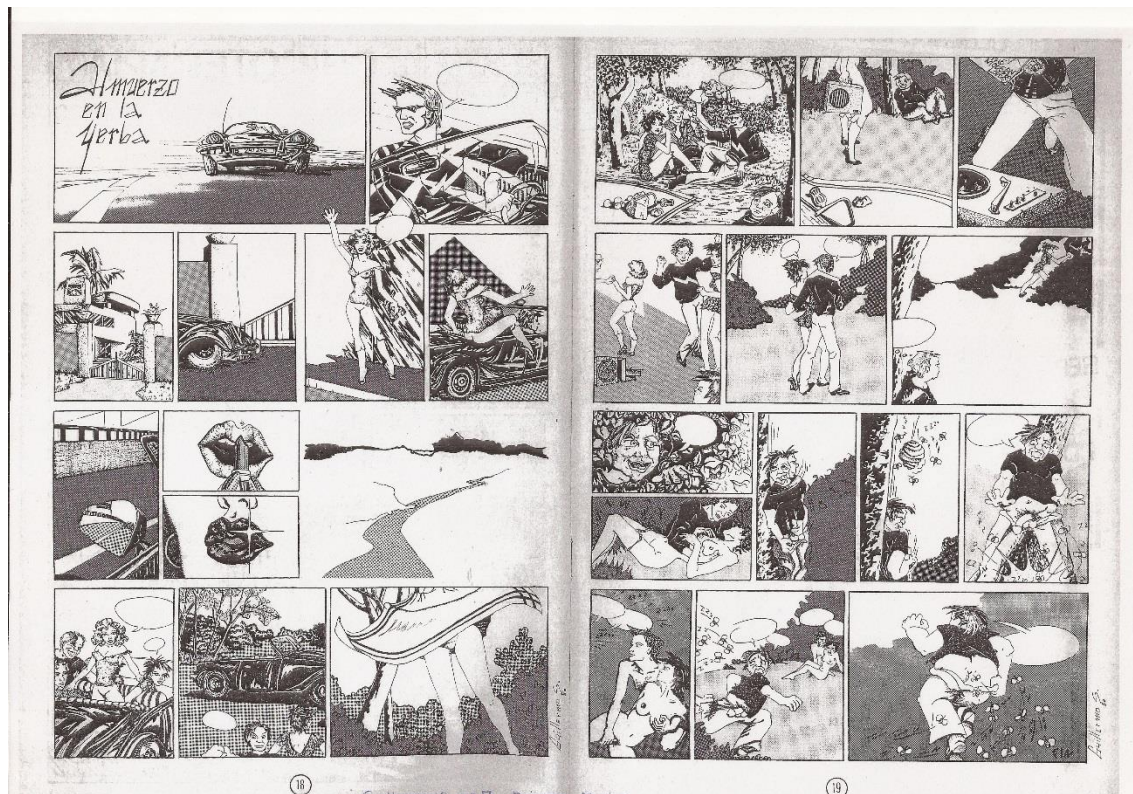


Figura 274. Historieta «Almuerzo en la yerba», (*Bésame mucho*, n.º 7, 1980) de Guillermo's

En «Almuerzo sobre la yerba», donde además existe cierto paralelismo a nivel gráfico con el de Manet (1863), ya que Lidia di Blasi toma el cuadro como referencia para una de sus viñetas, aunque también recuerda en ciertos motivos a Tom Wesselmann y a David Hockney. Aparte de ello, tiene reminiscencias de planos propios de la publicidad, que en ese momento también gozaba de cierta edad de oro, y se elabora haciendo uso de una línea muy caligráfica y modulable, que se recrea en los detalles, especialmente, en los anatómicos y se vuelve expresionista en el rostro del hombre libertino escondido tras los arbustos.

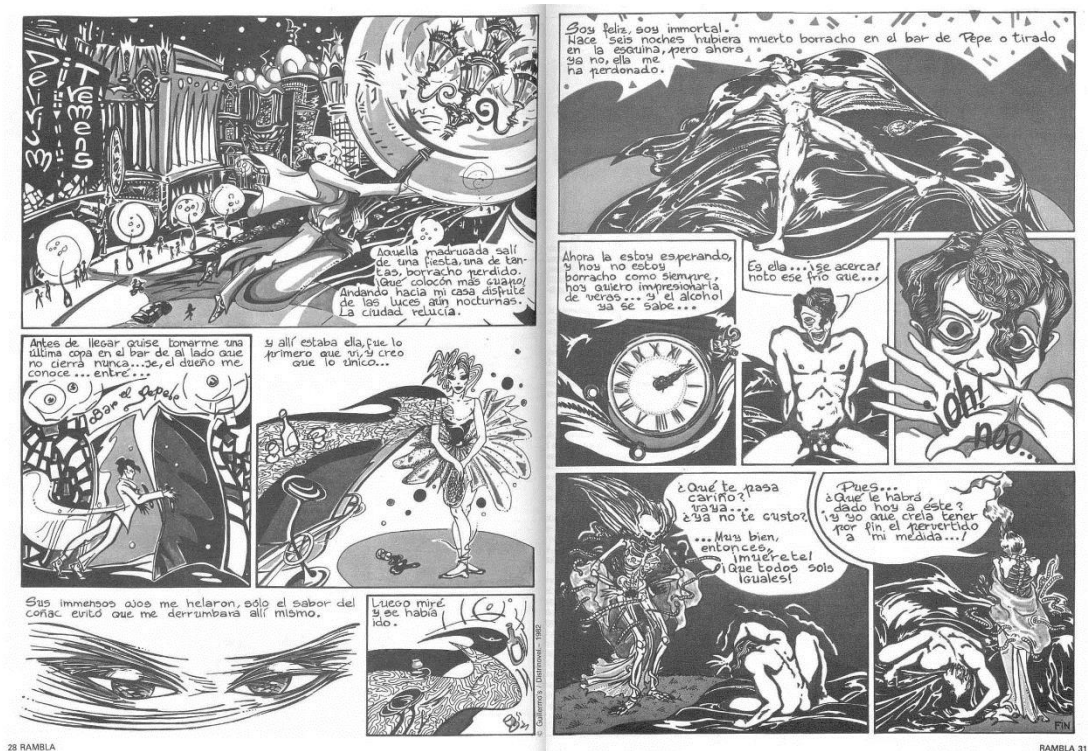


Figura 275. Páginas de «Delirium Tremens», (Rambla, n.º 6, 1983) de Guillermo's

En *Rambla* número 6, sin embargo, Guillermo's va un paso más allá con el estilo de la historieta «Delirium Tremens», donde aunque la apariencia sigue siendo realista, hay un fuerte componente onírico y unas líneas más vanguardistas y expresionistas, incluso cercanas al *art nouveau*, que crean escenas fluctuantes y, en ocasiones, ingravídas, donde los personajes parecen volar. Las escenas son producto de una visión psicodélica debido a las formas ondulantes y similares a líquidos que toman formas sinuosas. Un escenario gráfico que no parece haber sido elaborado de manera aleatoria, sino que está en sintonía con la embriaguez del protagonista. Un hombre desahuciado por la vida que va buscando consuelo



en el fondo de las botellas de alcohol y en las copas de los bares, una embriaguez que le llevará a acostarse con la mismísima muerte, a quien queriendo complacer en un nuevo encuentro, ya sin alcohol de por medio, verá tal cual es y abandonará por ello la vida.

Una asunto, este de la muerte, la embriaguez y la desesperación del ser humano que serán de los preferidos por el dueto, unas veces afrontados con cierta comicidad y otras, como en este caso, con un enfoque algo más decadente y descarnado, pero envuelto por ese velo ilusorio que crea el alcohol.

Un tema, el de los bares y el alcohol, que será asimismo protagonista de la última historieta de muestra de la producción de Guillermo's, «Metrocol» realizada para el número 30 de *Cairo* (1984) y sustentada sobre un relato de William Burroughs. Dos temas que se unirán al gusto de la pareja por el futurismo y la ciencia ficción.



Figura 276. Páginas de «Metrocol», (Cairo, n.º 30, 1984) de Guillermo's

La trama narra la vida de lo que parece ser un extraterrestre camuflado en la Tierra, que abre un bar para sacar de él el dinero suficiente para arreglar su nave espacial y regresar a su planeta. Un objetivo que casi se ve truncado cuando la llegada de unos clientes, un tanto

maleducados, echa por tierra su negocio al espantar a la clientela fija. Un asunto que el extraterrestre soluciona a golpe de visión laser. Sin duda, se trata de un argumento un tanto rocambolesco, ya que los autores unen la cotidianidad de cualquier ciudad de España de los ochenta con el mundo de la ciencia ficción.

Una trama que permite que cierto futurismo se instale en la apariencia de la historieta, así como una fuerte influencia de la cultura visual de los ochenta, que se percibe tanto en las localizaciones como en las vestimentas, mientras que los personajes tienen todos cierto aire marciano. Unas escenas a las que se da forma con un trazo más grueso, pero completamente sinuoso que, en algunas figuras se vuelve anguloso creando personajes puntiagudos, mientras que en otras sirve para desdibujar los cuerpos, convirtiéndolos en masas fluctuantes. Asimismo, existe la introducción del juego del trazo con las tramas y con los contrastes de blancos y negros.

Si bien las historietas de Guillermo's no cuentan con argumentos ni lecturas demasiado profundas, ni con intenciones reivindicativas, sino que se centran en el experimento, la mezcla de géneros, la cotidianidad y el entretenimiento, lo que sí dejan claro es el dominio, no solo del lenguaje del cómic y de las tendencias artísticas y visuales de la época, sino también de las corrientes artísticas y de la Historia del Arte, no en vano, Lidia di Blasi era licenciada en Bellas Artes. Sin embargo, más allá de las publicaciones de los ochenta, se pierde la pista de los dos autores.

## 9.9 MARTA GUERRERO

Marta Guerrero (Madrid, 1965) es probablemente la benjamina de esta nómina de dibujantes y, quizá, la que más obstáculos encontró para poder realizar un trabajo propio y personal dentro del sector del cómic. Marta Guerrero, que siempre firma sus trabajos como «Marta», empezó pronto dentro del mundo gráfico, pues ya desde niña tenía una gran pasión por el cómic y era una ávida lectora del género. Sin embargo, no fue hasta su adolescencia cuando dio sus primeros pasos a través de los fanzines en Madrid. El momento social, además, estaba en una ebullición continua que animaba a los jóvenes a experimentar y a ser osados en el terreno cultural, lo que benefició a la artista.



Figura 277. Portadas de los n.º 3 y 4 del fanzine *La ful en el bul*<sup>151</sup>

En esos primeros fanzines fue donde hizo un primer rodaje sacando algunas páginas de cómic, pero no fue hasta 1983 cuando tiene lugar un antes y un después en su carrera, ya que conoce a uno de los autores más relevante de *El Víbora*, Alfredo Pons, con quien marcha a Barcelona, lugar donde comenzará a aprender el oficio del cómic guiada por este, para poco después, iniciar una colaboración con Pons como coguionista y con Galiano como dibujante en la serie «Las internas». Una obra que alcanzó un gran éxito dentro de *El Víbora* y que dio

<sup>151</sup> Los dos números venían impresos juntos. La forma de diferenciarlos fue poner dos portadas distintas y que cada uno fuera impreso en una dirección, lo que hacía al lector tener que girar el fanzine para leer el siguiente.

lugar, incluso, a un álbum. De «Las internas» fueron saliendo, asimismo, subseries encabezadas por algunos de los personajes de la serie, como «Sarita».

Esta labor de coguionista y su entrada en el equipo de *El Víbora* de la primera época, cuando el equipo de redacción estaba formado por los propios autores de la revista, le sirvió a Marta Guerrero como una etapa fundamental de aprendizaje. Una fase que le dio la base necesaria para lanzarse de manera individual a la creación de sus propias obras dentro de la revista. Una primera incursión en solitario que llevó por título «Los sonidos del morbo». Tras esta serie, en la misma publicación, dio lugar a «Dolores: sus labores», que era radicalmente opuesta a la serie anterior. Después de esta y viendo que el espacio para las mujeres dentro de la revista era cada vez más minúsculo, y que la presión sobre ellas para que crearan solo sobre las líneas temáticas decididas e impuestas por el editor crecía, abandonó, dejando prácticamente el cómic para siempre. Durante un tiempo solo se dedicó a ser coguionista, para poco después adaptar guiones para cómic y, más tarde, centrarse en la ilustración y en los trabajos existenciales que le permitieran vivir.

El estilo de Marta Guerrero se define por ser bastante oscuro en líneas generales, con una carga importante de masas negras y una gran influencia del cine, de sus planos, enfoques y secuenciación, unido al dominio claro de la disposición de las tramas. Un estilo que se basa en el gusto por la experimentación y por la relevancia de las imágenes. Sin embargo, en él también se halla una parte más infantil, con un fuerte arraigo del *cartoon* antiguo, propio de los años cincuenta en América, de concepción menos dura y más propicia para el uso del color. Dos tipologías que, sin embargo, se encuentran unidas por una misma característica: el trazo ondulante y modulable y la apariencia realista de los personajes que protagonizaban sus obras.

Marta Guerrero es una autora inquieta, con ganas de innovar constantemente, de ir más allá, de dar lugar a cosas que nunca se han creado y, sobre todo, con un inmenso interés por la experimentación. Esta será la razón que lleve a esta investigación a poner el foco, por tanto, solamente sobre las obras de autoría completa de la artista, pese a que sus inicios fueron como guionista y dentro de «Las internas».



Su primera obra en solitario, si no se tiene en cuenta a los fanzine<sup>152</sup>, fue la serie «Los sonidos del morbo» publicada en los números 98 y 102 de *El Víbora*, en la que Marta Guerrero llevaba a cabo un ejercicio de experimentación que comenzaba en los propios títulos de los episodios, que pasaban de ser palabras a ser onomatopeyas, lo que estaba en sintonía con el título general de la serie. De hecho, será la onomatopeya el único texto que el lector encuentre en ellas, lo cual era, además, el hilo conductor de la historieta. Es decir, lo que conseguía Guerrero era, por medio solo de lo visual, crear una historia cuyo desencadenante era una onomatopeya concreta. Unas historias que se acercaban a la serie negra o relataban bajas pasiones, pues si algo atraviesa el trabajo de Marta Guerrero, eso es el erotismo y cierta pornografía.



Figura 278. «Los sonidos del morbo», (El Víbora, n.º 98 y 102, 1988) de Marta Guerrero

«Los sonidos del morbo» estaban realizados desde ese estilo más oscuro donde los contrastes de blancos y negros contaban con una gran preponderancia y las viñetas eran

<sup>152</sup>Su primer conato de publicación de cómic surge en el fanzine *La ful en el bul*, donde publicó una especie de capítulo piloto, donde ya solo predominaba la imagen, de lo que más tarde se convertiría en «Los sonidos del morbo» en el número 3 y 4 – *Especial Porno*, pero que llevaba por título «Vecinas».

creadas mediante un juego de asimetría que le daba un mayor dinamismo a la visión general de la historia, que se acompañaba con el intenso trabajo de secuenciación de la acción. Una obra que queda plasmada en una sola página y que está concebida con un trazo realista, muy elaborado, firme pero maleable. La autora, en relación con esta obra, comentaba en una entrevista realizada en marzo de 2017 que «era un lenguaje muy claro de cómic, por la onomatopeya, y una historia conjugada con la onomatopeya. Era perfecto porque no se tenía que traducir, no se tenía que rotular, y el lector se enteraba de todo por sí mismo».

Una serie de la cual la artista estaba sumamente orgullosa y satisfecha, como dejan entrever sus propias palabras, pero la cual no pudo desarrollar más allá de los dos números citados, puesto que el editor suprimió su espacio para dárselo a historietas que estaban o eran más acordes con la nueva temática que se estaba imponiendo en la revista, buscando así una mayor comercialidad, lo que suponía prescindir de todo aquello que fuera más experimental. Una decisión que frustró bastante a la artista, al sentir que se coartaba su libertad dentro de la publicación y que se menospreciaba su estilo y su trabajo.

Sin embargo, esto no significó, aún, la salida de la autora de la revista, puesto que el editor le ofreció un nuevo espacio, dándole la opción de elaborar una serie de protagonista fija creada por ella por entero. El único requisito fue que debía seguir las directrices marcadas por el editor. La autora accedió con la intención de demostrar su valía como guionista, colorista y dibujante, dando lugar a «Dolores: sus labores».

Si «Los sonidos del morbo» fueron un tipo más cinematográfico y oscuro, «Dolores: sus labores» fue todo lo contrario. Una serie colorista, basada en el estilo de los cómics de *Archie* y en los cómics americanos de los cincuenta. Esta serie fue de tipo costumbrista, un *Archie* pero transportado al costumbrismo español, donde se abordaba el día a día de la protagonista, con cierto toque de humor y una controlada secuenciación de la historia junto a un trazo muy realista, maleable y con un dominio visible de la aplicación del color.

Sin embargo, la autora no llegó a sentirse completamente a gusto elaborando esta serie; de hecho, poco a poco se fue acortando, quedándose en una página, donde colocaba tiras de cuatro viñetas de Dolores, dando lugar a tres tiras por página con una historia distinta

en cada una de ellas, como muestra el número 149, cuando en sus inicios la serie contaba con cinco páginas, como en el caso del número doble 138-139.

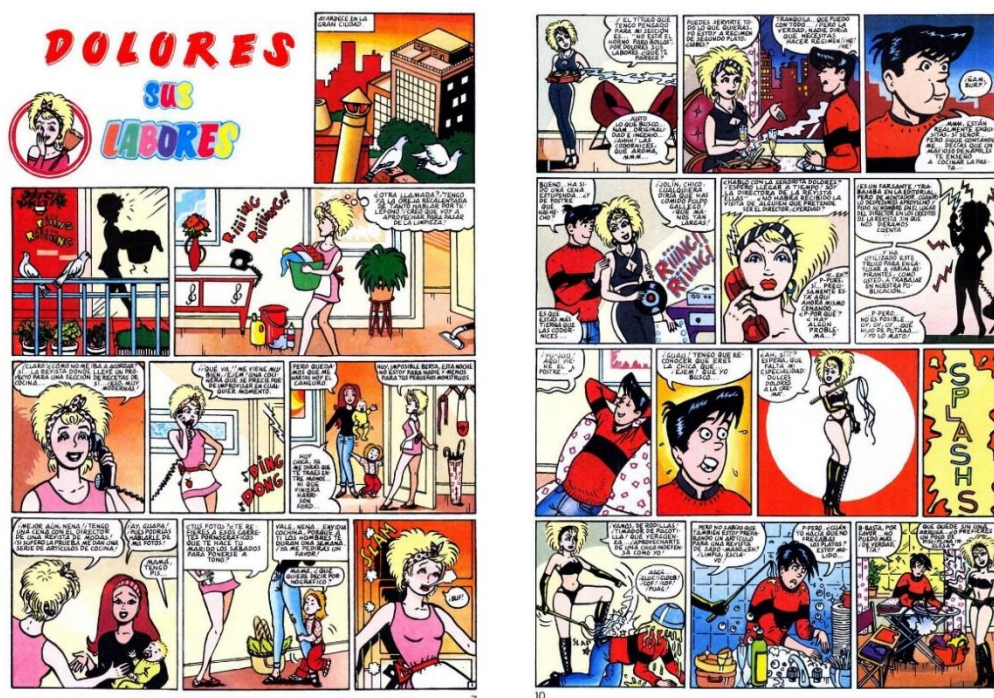


Figura 279. Páginas de «Dolores: sus labores», (El Víbora, n.º 138-139, 1991) de Marta Guerrero

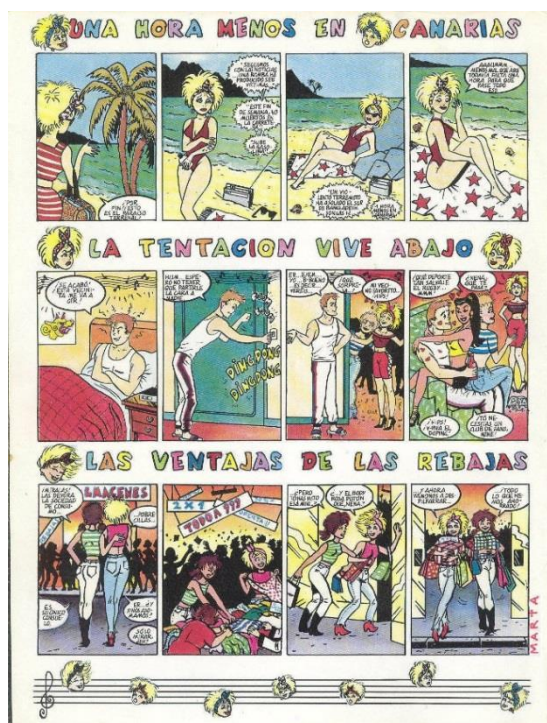


Figura 280. Página de «Dolores: sus labores», (El Víbora, n.º 149, 1992) de Marta Guerrero



Esa limitación que fue notando dentro de *El Víbora*, más la continua imposición de directrices, las cuales parecían ir, según la autora, más encaminadas a las mujeres que a los hombres, fueron frustrándola, ya que sentía que trabajar siguiendo esas directrices era traicionarse a sí misma. Pero, sin duda, lo que la llevó a sentir una gran traición por parte de la publicación fue el hecho de que la revista se inventara a las dibujantes adolescentes Mónica y Bea, para sustituir a las autoras, aquellas a las que en esa segunda etapa de *El Víbora*, se había dedicado a arrinconar. Un hecho que relata en la entrevista mantenida en 2017.

Eso fue para mí una gran traición. Decepcionante. Porque encima de que éramos pocas, de que apenas nos dejaban publicar, nos ponían pegats, se inventan a unas mujeres, publican ellos como mujeres, porque son los que controlan los guiones, controlan de lo que se quiere hablar, con lo cual, no es un punto de vista femenino y, lo peor, es completamente falso. Encima, las historias, personalmente, me resultan asquerosas. Era tan insultante para mí, que consiguieron lo que querían, y yo me retiré.

No obstante, mientras que se producía esa creación de Mónica y Bea, y antes del abandono del sector por parte de la artista, esta dio lugar a una interesante obra que muestra a la perfección el ingenio y la creatividad de Marta Guerrero. Debido al éxito que cosecharon «Las internas» dentro de *El Víbora*, la editorial La Cúpula, editorial en ese momento de la revista, decidió publicar un álbum sobre las mismas, en el cual iba encartado un pequeño fanzine, obra completa de la autora, guion y dibujo, que simulaba estar realizado por las propias protagonistas de «Las internas» y que se llamaba «Las Histerias» en 1985. Un fanzine donde «Las internas» exponían sus confesiones, hacían reivindicaciones o hablaban abiertamente de sexo. El grafismo utilizado fue similar al visto en «Los sonidos del morbo», aunque, tal vez, en esta ocasión, el expresionismo en las actitudes y en los rostros sea mayor. No obstante, el trazo fue bastante realista y hay un trabajo muy interesante de alternancia de grises y negros jugando con el color de las páginas del propio fanzine. Asimismo, el fanzine se encuentra atravesado por el tema erótico con ciertos tintes sadomasoquistas, siguiendo la línea de la serie original. Sin duda, una obra producto de la inquietud creativa y de las ansias de experimentar y de ir un paso más allá de la artista.

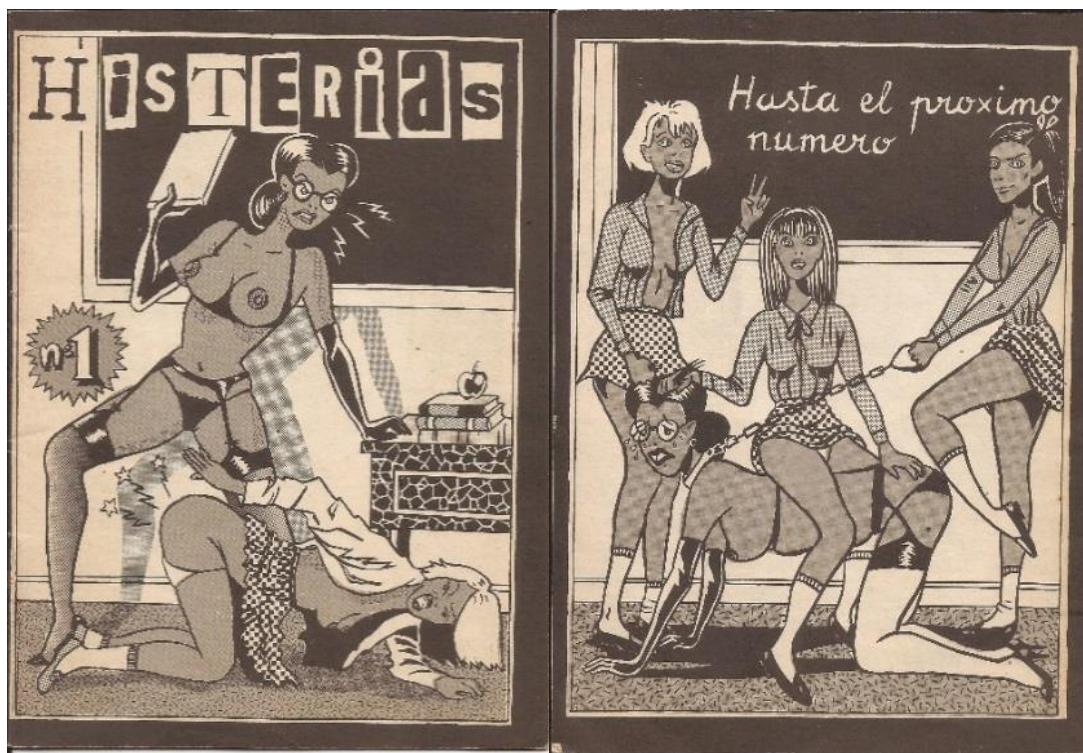


Figura 281. Portada y contraportada del fanzine «realizado» por Las internas, «Histerias», de Marta Guerrero

Con su salida de *El Víbora*, durante un tiempo continuó siendo guionista, colaboró con algunas otras revistas, especialmente como colorista, aunque también como ilustradora y diseñadora, abandonando progresivamente el mundo del cómic, hasta que en 2006 la editorial De Ponent le hizo un encargo para el álbum sostenido por el Instituto de la Mujer de la Región de Murcia titulado *...de ellas*. Este encargo tomó forma de historieta realista titulada «Que sea infinito mientras dure». Constaba de seis páginas y narraba la amistad entre dos personas que vivían entre el abatimiento, la frustración y la soledad, las cuales realizaban un viaje a Brasil donde se reencontraban con ellas mismas. Una obra calmada, más seria, que habla sobre los problemas y los sentimientos que atenazan al ser humano, a la cual le da vida mediante un trazo realista, grueso, dúctil y donde sigue predominando el contraste del blanco y el negro, el cual ahora, incluso, difumina, lo que aporta mayor volumetría a los elementos y a las figuras. Sin embargo, si se repara en los rostros, estos tienen ciertas reminiscencias de las historietas creadas en sus inicios.

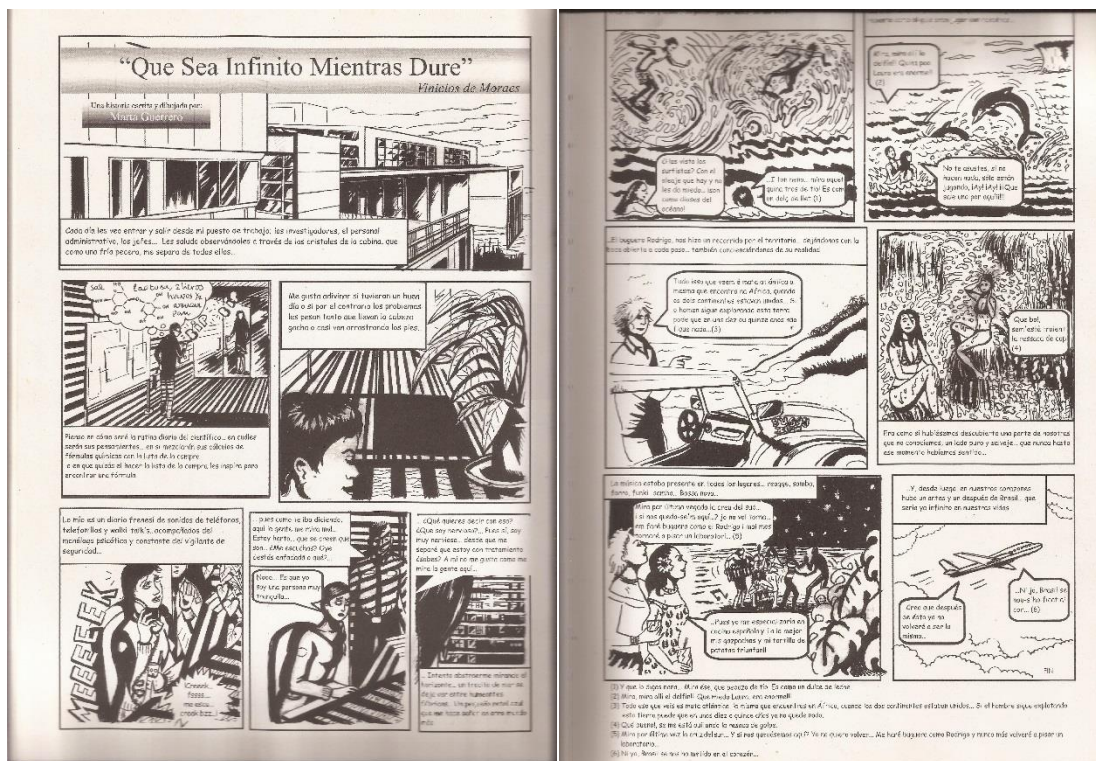


Figura 282. Páginas de «Que sea infinito mientras dure», (...de ellas, De Ponent, 2006) de Marta Guerrero

Con «Que sea infinito mientras dure», Marta Guerrero se despidió del cómic, que no del mundo gráfico, y comienza a elucubrar sus propios proyectos, el más reciente de ellos entronca con otra de las inquietudes de la autora: el cine y la animación. Se trata de un corto de animación de diez minutos de duración titulado *El mago*, que fue estrenado en Barcelona en 2017 y donde ella se ha ocupado del guion y de los dibujos, así como de la animación por completo. De hecho, fue un corto que se proyectó también el 27 de octubre de 2017 durante el ciclo que realiza la Comunidad de Madrid en el Día Internacional de la Animación en el Círculo de Bellas Artes.

*El mago*, *El Mag* en catalán, está producido por De Verité Productions, la edición corre a cargo de Sergey Odinstov y la música es original de Antoni de Villasante. Un cortometraje cuyas imágenes fantasmagóricas, oníricas y oscuras son fruto de la adaptación audiovisual de la historia gráfica a pilot de *El cuaderno del mago*, compuesta por los mismos dibujos sombríos creados mediante trazos vivos, incisivos, enérgicos y plagados de simbolismo que los que se ven en la película. Se trata de una reflexión sobre la vida, la conciencia y las diferentes realidades. Carece de diálogos, pues la música y la imagen son las



protagonistas. Una concepción que entronca directamente con su obra «Los sonidos del morbo», donde la autora creaba historietas prácticamente mudas donde la imagen era suficiente para narrar la historia.



Figura 283. Cartel promocional de El mago de Marta Guerrero



Figura 284. Fotogramas del corto de animación El mago de Marta Guerrero

Con este último proyecto se comprueba que la autora madrileña no ha cesado en su empeño de seguir trabajando en aquello que le gusta, aunque eso signifique internarse en un mar repleto de incertidumbre, lo cual habla de su tesón y perseverancia, y demuestra, asimismo, que pese a los cortapisas del pasado, ha seguido buscando la manera de experimentar y de crear un estilo y una producción que van un paso más allá y que cumple sus expectativas, aunque para ello haya tenido que alejarse del cómic e internarse en otro medio.

## 9.10 ROSA LLEIDA

Del mismo modo que Lidia di Blasi se convirtió en enigma para esta investigación, lo hizo la dibujante Rosa Lleida (María Rosa Lleida i Sabater), de la cual no se ha logrado, ni siquiera, la fecha de nacimiento, lo que complica su colocación dentro de las olas abordadas. Sin embargo, si se tiene en cuenta dónde y cuándo llevó a cabo sus publicaciones, esto aporta algunas pistas, las cuales, unidas a una breve reseña que de la artista se hace en el número 7 de la revista *Cimoc* en 1981, hace pensar que son más las características que la unen con la primera que con la segunda. No obstante, se ha optado por colocarla al final de la investigación por la falta de solidez de los datos.

Rosa Lleida se encuentra publicando ya en 1977 dentro de una publicación muy especial y comprometida, anteriormente abordada, el monográfico de *Solidaridad con El Papus*, donde creará una historieta de una página. Tras ella comenzará a publicar de manera periódica dentro del semanario *El Jueves* una tira cómica titulada «La Paca & Cía.» en 1978, labor que combinará con el trabajo de ilustración para la revista *Vindicación Feminista*. Después de esas colaboraciones más comprometidas y reivindicativas, y algunos trabajos elaborados para Suecia e Inglaterra<sup>153</sup>, el gusto de Rosa Lleida va virando y comienza a enfocarse, especialmente, en el género de la ciencia ficción.

La primera obra de estas características surge en la revista *1984* a la que le seguirá una serie de tres números en *Cimoc* en 1981, más tarde, una colaboración con la revista de terror *Creepy* y, para finalizar, un conjunto de trabajos de ciencia ficción en *Zona 84* en 1984 y en *Comix Internacional* en 1985. Después de esas dos últimas contribuciones se pierde completamente la pista al trabajo de la artista en el ámbito del cómic, y tampoco se ha logrado hallarla en ninguna otra arte conexas.

Su estilo es una de las razones que llevan a situar a Rosa Lleida en la primera ola, ya que la artista presenta tres tipos distintos, donde algunos de ellos serán utilizados única y exclusivamente para un género o temática concretas. Unos estilos que darán muestra del

---

<sup>153</sup> Una información que aporta la reseña de *Cimoc* sobre la artista, y que lleva a pensar en que sean encargos para agencias similares a los que realizaron Montse Clavé y Marika Vila, lo que la acercaría un paso más a la primera ola.

dominio que tenía la artista del lenguaje del cómic y de cómo lograba mutar este dependiendo de la obra a la que buscara dar vida.

El primer estilo mostrado por la artista fue el aplicado a los trabajos de *Solidaridad con El Papus* y *El Jueves*, en ellos se constata el predominio de la línea, de rápida factura, modulable, vibrante e incisiva, con la cual los personajes quedan recortados sobre el fondo. Un trazo que da lugar a figuras esquemáticas sencillas, pero de gran rotundidad y con una entidad tal que atraen sobre ellas todo el protagonismo de la escena. Un grafismo caracterizado por la libertad, un menor refinamiento y una ausencia de detalles, pues lo más importante en él son las figuras y lo que estas tienen que decir.

El segundo estilo es el que da marcadas señas de esa relación con el tebeo romántico de agencia, ya que muestra características similares a las aplicadas a los tebeos para chicas, donde el trazo era mucho más caligráfico y estudiado, donde había un gran realismo, pero con ese toque de figuras de rostros parecidos a muñecas y cierta idealización. Sin embargo, al utilizar Rosa Lleida este estilo para obras de ciencia ficción y terror, llevaba el tratamiento del cómic sentimental a otro estadio, ya que las tramas y las situaciones a las que los protagonistas se enfrentaban en estas obras eran más intensas y extremas, lo que rompía con la contención propia del tebeo romántico. Un hecho que introducía a ese grafismo mayores cotas de expresividad y de patetismo en los rostros que acababan con la perfección, la idealización y la contención de estos.

El último estilo observado en las obras de Rosa Lleida se puede considerar el más expresivo y extremo, debido a los temas que trata, los propios del terror y la ciencia ficción, pero obviando ya el tratamiento romántico y dulcificado más presente en el anterior. Este lenguaje llega a prescindir, en un gran número de ocasiones, del trazo en favor de unos cuerpos que emergen de la penumbra como obra de las luces y de las sombras o por el trabajo de color mediante facetas que llegan a recordar a Cézanne y a su trabajo con el óleo, ya que Rosa Lleida consigue emular sobre la página del cómic la densidad del empleo del óleo mediante facetas. Una apariencia de «falta de definición» o de menor refinamiento, aunque, en realidad, oculta un gran trabajo y dominio de la técnica. Esa manera de construir los espacios y las figuras genera, asimismo, violentos contrastes de luces y sombras que sirven

para aportar una mayor tensión a las escenas, imprescindible para los géneros de terror y ciencia ficción, donde se necesita mantener al espectador en vilo hasta el final. Por otro lado, hay un intenso trabajo de planificación de cada obra y un magnífico dominio de la secuenciación de los momentos más intensos para generar una mayor incertidumbre.

Tres estilos que, por otra parte, no serán estancos, pues en ciertas obras se combinarán sin que esto reduzca la calidad gráfica de la historieta. Si bien es cierto, en Rosa Lleida se advierte una evolución en ciertos rasgos de su estilo, concretamente, en el trabajo de los fondos y de los planos. En sus primeros momentos la autora se centrará en los primeros planos o medios, como mucho, y obviará casi por completo el desarrollo de los fondos, mientras que conforme vaya entrando en los ochenta y dedicándose al terror y a la ciencia ficción, se producirá una eclosión de tipologías de planos utilizados y una elaboración más profusa de los fondos, quizá porque dichos temas requerían de atmósferas y cuadros más trabajados y minuciosos que favorecieran a la incertidumbre del clima de la obra. No obstante, sea un estilo u otro, lo que el grafismo de la autora demuestra es el gran conocimiento y habilidad que tiene de la técnica del cómic.

Debido a la atomización de las obras de Rosa Lleida, solo se centrará el análisis en aquellas obras representativas de cada estilo y que sirvan para dar una visión general de la trayectoria y del trabajo de Rosa Lleida.

La primera muestra corresponderá a su etapa dentro de *El Jueves*, donde se encargó de una tira cómica semanal que tituló «La Paca & Cía.». Una obra que hace recordar a las tiras de «Felices 70» de Núria Pompeia, ya que, de la misma manera, Rosa Lleida le cede el protagonismo a una anciana septuagenaria con poca vergüenza, mucho descaro y pocos remilgos para hablar de cualquier tipo de asunto, incluso de aquellos considerados tabú. Una gran cantidad de humor e ironía atraviesa todos y cada uno de los diálogos que Paca, la protagonista, mantiene con sus acompañantes, lo que, sin duda, debía hacer sonreír al lector. Una concepción de la tercera edad rompedora, ya que Rosa Lleida pone en el foco protagonista a una anciana, a la cual, además, le da voz, sacándola así de la invisibilidad y del mutismo propio al cual se las solía relegar.

El estilo empleado es el correspondiente al primero de ellos comentado, un estilo expresivo y que tendía a la caricaturización con un escaso refinamiento y un gusto por el esquematismo, la línea modulable e incisiva y la alternancia de masas de blancos y negros en las figuras. Un grafismo, este aquí elegido, que se utiliza porque lo que le interesa a la artista son las figuras en sí y lo que estas dicen, razón por la cual no es necesario recrearse en los fondos ni en los detalles.

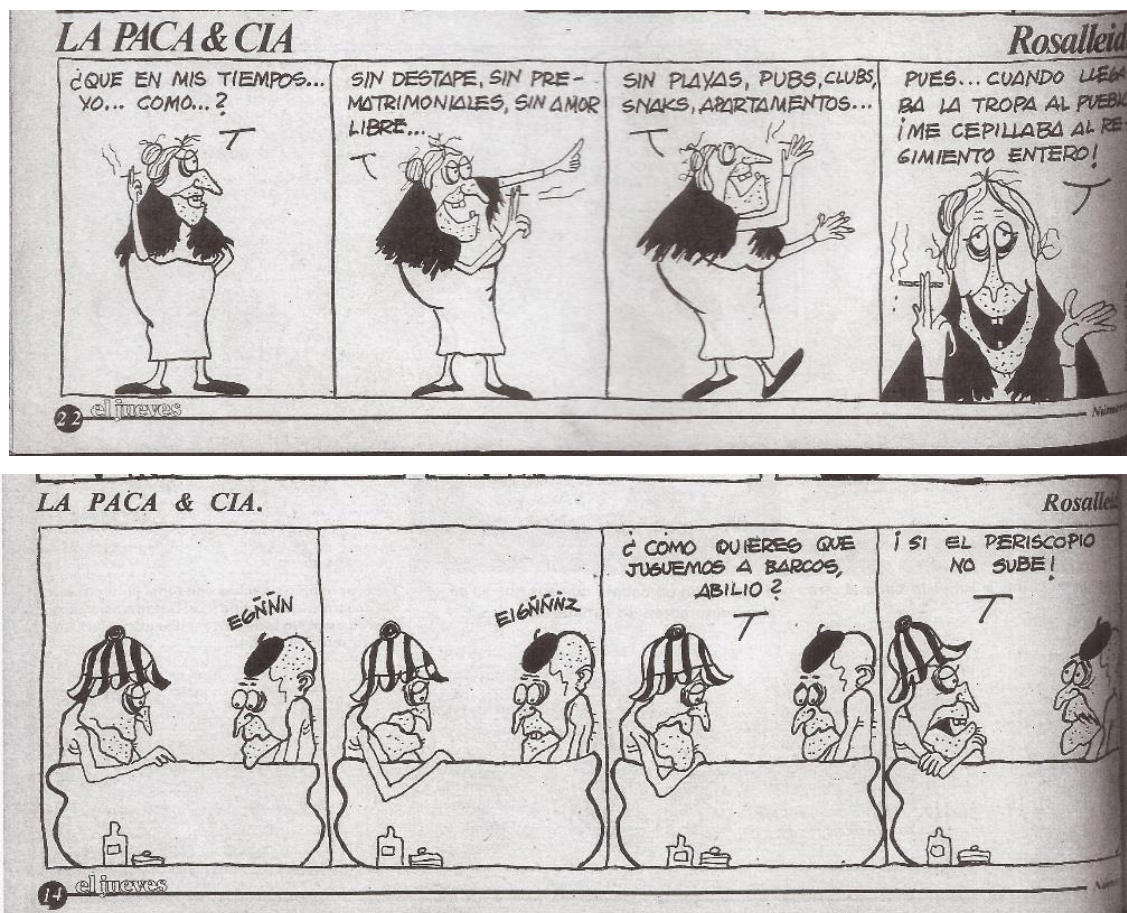


Figura 285. Tiras de «La Paca & Cía.», (El Jueves, n.º 45 y 46, 1978) de Rosa Lleida

La segunda historieta a analizar se encuentra en el número 58 (1984) de *Creepy* y se titula «Gustav». Obviamente, por la revista en la que se halla, es una obra de terror que narra el retorno a casa de unos jóvenes al atardecer, quienes para volver deben atravesar un lóbrego bosque donde la vida parece haberse detenido. Un bosque que significará el fin de uno de esos jóvenes, quien al sentarse y quedarse dormido junto a un tronco de árbol, este lo engulle convirtiéndolo en una monstruosa alimaña más de aquel fantasmagórico lugar.



Una historieta que, del mismo modo en que el argumento se va volviendo tenebroso, el estilo va tornándose oscuro y abocetado. Un estilo que, sin embargo, comienza siendo similar al del tebeo sentimental, esto es, caligráfico, limpio, depurado, afable, donde todo es bello, casi idealizado, para convertirse en todo lo contrario, fantasmagórico, oscuro, de violentos contrastes de luces y sombras y de un trazo que se evapora a favor de la construcción mediante densas facetas de colores terrosos y verdosos que oscurecen la escena y convierten el semblante del joven en un rostro monstruoso y terrorífico de ojos llameantes. Una historieta interesante, ya que en una sola obra se da la unión de dos estilos de la autora.



Figura 286. Páginas de «Gustav», (Creepy, n.º 58, 1984) de Rosa Lleida y Fernando Fernández

La última historieta de la que se tiene conocimiento de la autora se halla en *Comix Internacional*, publicada en el número 58 de 1985 y se tituló «Helga». En esta ocasión la autoría es compartida, ya que del guion se encarga Fernando Fernández. No obstante, la presencia de texto en ella es mínima, pues las imágenes tienen tal potencia que hablan por sí solas, ni siquiera el color, que suele rebajar la fuerza de las imágenes, les resta aquí intensidad.



La historia que se narra tiene reminiscencias de la mitología de Apolo y Dafne, ya que Helga parece ser una ninfa del bosque dedicada a salvaguardar la flora y la fauna que habita en este. Pero, ese sosiego del que disfruta internada en la floresta se ve quebrado cuando dos soldados irrumpen en el lugar, quienes, como Apolo, querrán disfrutar de la belleza de Helga contra su voluntad. Esto provoca una persecución de la ninfa por el bosque hasta lograr atraparla, sin saber que Helga se encuentra bajo la protección de la fauna del lugar. Por eso, cuando el hombre en cuestión intenta perpetrar su violación, un águila inmensa se arroja sobre él arrancándole con virulencia los ojos, mientras que Helga, como si de una nueva Dafne se tratara, se transforma en otro águila volando lejos del bosque en libertad.



Figura 287. Páginas de «Helga», (Comix Internacional, n.º 58, 1985) de Rosa Lleida y Fernando Fernández

Es una obra especialmente bella en su apariencia gráfica con un estudiado control sobre el color y las escenas, las cuales se construyen mediante las facetas, lo que desvanece los contornos de los elementos, salvo en la concepción de Helga, donde se conserva el trazo caligráfico, dúctil y sinuoso junto con la idealización en el cuerpo y en el rostro, mientras que el cabello, al estilo de Miralles, es una lengua de fuego en constante movimiento que contrasta con la blancura del cuerpo y convierte a la protagonista en un punto focal dentro de

la composición. Una historieta donde el expresionismo vuelve a irrumpir con gran fuerza para crear los rostros de angustia de Helga cuando es perseguida y los de furia y dolor del soldado al perder sus ojos. De nuevo, Rosa Lleida vuelve a crear una historieta donde el estilo muta de manera casi imperceptible y con destreza al ritmo del argumento de la historia, en una muestra total del manejo y del dominio del lenguaje.

Con «Helga» se acaban las colaboraciones de Rosa Lleida en la prensa periódica y se pierde su pista dentro del sector. No obstante, el estudio de sus obras y, especialmente, de su grafismo, devuelve un trabajo historietístico de primera categoría, de gran calidad y con características que enlazarían su trayectoria a la de las dibujantes de la primera ola, ya que, aunque trabaje en géneros y revistas alejadas de aquellas en las que aparecieron Clavé, Marika y Soria, al analizarlas se percibe un interés por reivindicar los derechos de la mujer, denunciar su situación de desigualdad y, sobre todo, por crear mujeres activas y pensantes que han dejado de ser débiles, aunque todo ello lo muestre de una forma más sutil. Sin embargo, la falta de datos exige prudencia y obliga a presentarla desgajada de las dos olas, pero, también, a traerla a colación porque hay razones más que evidentes para tenerla en cuenta dentro de esta nómina de mujeres.

## 10 CONCLUSIONES

---

La elaboración de esta investigación ha servido para arrojar luz sobre el trabajo de las mujeres dibujantes en el período del *boom* del cómic adulto en España entre 1975 a 1992, exponiendo las aportaciones, los logros, las producciones y las problemáticas que han dado lugar o con las que se han tropezado a lo largo de sus carreras dentro del mundo del cómic.

La labor de las autoras de estas dos olas ha servido para introducir, después de infinitas décadas, nuevos tipos de mujer en el cómic caracterizados todos ellos por tener un mayor realismo y una capacidad superior para atraer nuevos lectores, concretamente, lectoras. Una aportación que supuso que las mujeres dentro de las historietas dejaran de ser meros adornos y artefactos llenos de los códigos del discurso dominante para pasar a ser sujetos independientes, libres, críticos y activos, quienes ahora tenían un mundo interior, unos intereses y unos pensamientos propios.

Las autoras liberaron así a las mujeres de papel de continuar actuando según unos esquemas preestablecidos y de las cadenas patriarcales, dándoles a estos personajes un realismo y una verosimilitud de la que nunca habían disfrutado. Sin embargo, esa emancipación de estas nuevas protagonistas del modelo tradicional e historietístico de mujer, como se ha demostrado, solo pudo ser desvelado y denunciado, no así superado, pues aquellos que continuaron creando con el discurso dominante siguieron perpetuando el artefacto habitual que representaba a la mujer en el cómic. No obstante, esto no le resta valor a la proeza realizada por las mujeres dibujantes, pues nunca antes la protagonista de cómic disfrutó de semejante condición liberada.

Del mismo modo que contribuyeron con nuevos modelos femeninos, lo hicieron con las temáticas. Las autoras de ambas olas ampliaron el espectro temático proporcionando una mayor variedad, con una cualidad reseñable: cualquiera podía reconocerse e identificarse al ponerse frente a ellos. Unos temas que se preocuparon por efectuar una denuncia directa, unas veces, e indirecta, otras, de la violencia física y psicológica hacia las mujeres, mostrada de forma diversa a la habitual.

Asimismo contribuyeron con la pornografía demostrando que se podía expresar de un modo distinto del habitual, si era guiada por una mirada más natural, elegante y, sobre todo, positiva. Una forma de utilizar la sexualidad como medio de transgresión y como antídoto contra la pornografía y la sexualidad manipulada y tergiversada por el discurso dominante. Unas representaciones alternativas, producto de miradas, enfoques y tratamientos opuestos al modo normativo y patriarcal, lo que dio cabida, además, a otros tipos de orientaciones sexuales.

Un nuevo espectro temático donde la crítica fue una constante, sobre todo en aquellas dibujantes de la primera ola, que desde la visión feminista denunciaron las asimétricas relaciones entre sexos, las presiones y opresiones psicológicas padecidas por las mujeres o la violencia contra las mujeres. Unas denuncias que, en la mayor parte de las obras, se ha comprobado que fueron ejecutadas desde el humor, la ironía y la caricatura, teniendo como objetivo que la reflexión sobre dichos asuntos fuera más digerible.

Estas mismas autoras se preocuparon por romper con los tópicos y las discriminaciones que afectaban a las mujeres en relación con su edad, por ello se ocuparon de introducir en sus obras mujeres maduras, o pertenecientes a la tercera edad, quienes se convertían en protagonistas irreverentes, sarcásticas y totalmente liberadas, lo que rompía con la mojigatería, la invisibilidad, las supercherías o el estado senil al que se las solía condenar, por otro más enérgico y abierto e, incluso, reivindicativo.

Un estudio que ha servido para descubrir el trabajo que estas mujeres llevaron a cabo para introducir un discurso crítico dentro del cómic y para subvertir el tópico femenino mediante el discurso feminista, especialmente, con las autoras de la primera ola.

Se ha ido teniendo constancia de la preocupación con que las mujeres abordaban los temas, de su capacidad para estar al día de todas las tendencias, de la destreza a la hora de armonizar diversos elementos, asuntos e influencias o de su conocimiento de las técnicas y del dominio del lenguaje del cómic. De este modo queda demostrada la gran labor de investigación en el lenguaje, tanto gráfico como narrativo, que llevaron a cabo para ir más allá de lo común con sus propuestas, pues, en su mayoría, a todas ellas las movía el gusto por la experimentación y la innovación en ambos campos. Unido a ello aparece, en mayor o

menor medida y dependiendo de la autora, la influencia que sobre ellas tuvo la época, el contexto histórico y el social.

Mas, si algo ha dejado claro el trabajo de estas dos olas, eso ha sido que han incorporado al cómic durante un período de tiempo nada deleznable, unos nuevos idearios liberados, nuevas autoras, comportamientos al margen de lo normativo y, lo más importante, abrieron un camino y demostraron su valía.

De esta manera, las mujeres dibujantes de los setenta y de los ochenta han convertido a sus mujeres de papel en estandartes de la libertad recobrada y han utilizado sus creaciones para denunciar y desvelar, no solo el machismo imperante, sino el cotidiano, señalando de este modo aquello que las oprimía, a unas como mujeres y artistas, y a otras como personajes, convirtiéndolas en sujetos secundarios, pasivos, invisibles y sometidos.

Pese a todo, esta investigación también ha dejado ver que no todo fue positivo ni sencillo en la vida laboral de estas artistas, pues muchas de ellas confesaron que el mundo del cómic se erigió como un lugar complicado para ellas, no exento de limitaciones. Unos obstáculos con los que sus compañeros no se vieron obligados a lidiar. Unos cortapisas que, incluso, llegaron a suponer, en algunos casos, la deserción del cómic y la búsqueda de una vida laboral menos reticente para con sus creaciones en ámbitos como el de la pintura, la ilustración, el diseño y hasta la escultura o el cine. Solamente las más pragmáticas pudieron continuar ganándose la vida por medio de la historieta.

Por otro lado, la representación de la sexualidad y de otros aspectos no consiguieron alejarse en su totalidad dentro del cómic del canon fetichista y discriminador, lo que provocó que la simetría y la igualdad solo tuvieran lugar en pequeños recovecos que, a menudo, pasaban desapercibidos entre la avalancha de pornografía y erotismo hipersexualizados. Además, si esa nueva sexualidad lograba emerger entre tanta discriminación, acababa siendo convertida en un nuevo tópico a manos del discurso dominante.

Pese a que algunas dibujantes comentan que no tuvieron grandes dificultades para desempeñar su labor dentro del sector y otras dicen justo lo contrario, lo cierto es que todas se ponen de acuerdo al designar al ambiente del cómic de ese momento como un lugar

machista e, incluso, misógino, dependiendo de con quien se relacionaran. Un hecho que, sin duda, ha demostrado ser el motor de creación contra muchos de los obstáculos con los que estas dos olas han chocado.

No obstante, y a pesar de que llegados a este punto parezca que el trabajo de estas mujeres es sencillamente una anécdota dentro del cómic de los setenta y de los ochenta, lo cierto es que ellas y su gran esfuerzo fueron importantes para demostrar que existían mujeres a quienes les interesaba el cómic, que había artistas con la misma valía gráfica y narrativa que los hombres y, sobre todo, que durante un tiempo lograron abrir el espectro tipológico, el temático y ampliaron las miradas sobre el cómic y denunciaron con ahínco la situación de las mujeres, colocando la base sobre la cual se levantarían las nuevas generaciones de creadoras y, lo más importante, superaron el silencio al que habían estado sometidas desde hacía décadas.

Esto ha demostrado que el papel de las mujeres ha sido más significativo de lo que en un primer momento se pensó, pese al escaso valor histórico que se les ha dado y de las pocas investigaciones de las cuales han sido objeto de estudio, cuestiones muy relacionadas con la escasa documentación existente, de la cual esta tesis también ha sido víctima.

Sin embargo, este estudio ha constatado que mujeres dedicadas al cómic de estas décadas existían, pero que el problema de su falta de conocimiento ha residido en el hecho de que ni se habla de ellas ni se profundiza en sus trayectorias o producciones, lo que provoca que, sistemáticamente, sean olvidadas en las antologías y silenciadas, alargando, por tanto, falaces tópicos sobre sus estilos y obras, todo ello producido por un grave desconocimiento que aquí se ha pretendido mitigar, lo que no es óbice para que no se siga investigando, puesto que la necesidad de darle visibilidad a estas trayectorias sigue siendo inmensa y la creación femenina continua siendo poco conocida y reconocida, tanto por la sociedad como por la academia, pese a que, poco a poco se va dando una mejora en ambos espacios en este sentido, pero aún hace falta mucho más trabajo para atenuar la desproporción entre autores y autoras.

Estas mujeres con su incorporación al cómic pretendieron acabar con el establecimiento de una separación de obras por género, lograr superar el concepto de cómic femenino y vencer el silencio y la invisibilidad impuestos. Sin embargo, el hecho de que



muchas tuvieran que dejar el medio a causa de su reticencia a plegarse a temas prefijados y que solo las más pragmáticas, aquellas que asumieron las leyes del mercado, fueran las que sobrevivieron, todo ello, unido al desplome de la industria del cómic en los noventa, no hacía pensar en un futuro muy halagüeño para las autoras. Sin embargo, esa tendencia más negativista parece estar siendo revertida en los últimos años, ya que están emergiendo un gran número de autoras de cómic con estilos y objetivos diversos que comienzan a conformar un plantel de creadoras nada deleznable, las cuales, además, se están preocupando de recuperar a sus predecesoras desde colectivos como la Asociación de Autoras, lo que deja abierta una puerta a, quizá, un futuro más favorecedor para las nuevas creativas, justamente por lo que las dos olas lucharon. Así pues, eso demostrará que su trabajo nunca fue en balde, sino que simplemente necesitaba de tiempos más propicios para su recuperación, y por consiguiente para su merecido aprecio, por los estudios de la historia del arte y, en sentido más globalizador, de la cultura visual española de las últimas décadas del siglo XX.

## 11 BIBLIOGRAFÍA

---

AA.VV. (1993). *Cambio el polvo por brillo*. Barcelona: Virus Comix.

AA.VV. (2008). «Purificación Campos Sánchez - Ficha de autor en Tebeosfera». *Tebeosfera*.

Recuperado el 28 de marzo de 2019 de:  
[https://www.tebeosfera.com/autores/campos\\_sanchez\\_purificacion.html](https://www.tebeosfera.com/autores/campos_sanchez_purificacion.html) [Consulta:  
28 de marzo de 2019].

AA.VV. (2014). *Enjambre*. Barcelona: Norma.

ALARY, Viviane. (2002). «El silencio del olvido: Las mujeres en la historieta española». En

V. Alary (Ed.), *Historietas, comics y tebeos españoles*. Toulouse: Presses  
universitaires du Mirail. pp. 127-132.

ALARY, Viviane. (2011). «La historieta española en Europa y en el mundo». *Arbor*. 187

(Extra\_2). pp. 239-253. Recuperado el 25 de febrero de 2019 de:  
<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1379> [Consulta: 25 de  
febrero de 2019].

ALMERINI, Katia. (2014a). «LaSal, bar-biblioteca feminista en Barcelona. Empoderamiento

femenino y cultura visual». *Boletín de Arte*. (35). pp. 83-100. Recuperado el 17 de  
mayo de 2018 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4858706>  
[Consulta: 17 de mayo de 2018].

ALMERINI, Katia. (2014b). «Montse Clavé y la transformación de la mujer en el cómic de la

Transición». *Tebeosfera*. (12). Recuperado el 12 de abril de 2017 de:

- [https://www.tebeosfera.com/documentos/montse\\_clave\\_y\\_la\\_transformacion\\_de\\_la\\_mujer\\_en\\_el\\_comic\\_de\\_la\\_transicion.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/montse_clave_y_la_transformacion_de_la_mujer_en_el_comic_de_la_transicion.html) [Consulta: 12 de abril de 2017].
- ALMERINI, Katia. (2017). «La irrupción del feminismo en el cómic español de los setenta / The Emergence of Feminism in the 1970s Spanish Comic». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 27 (2015). pp. 213-229. Recuperado el 12 de abril de 2017 de: <https://revistas.uam.es/anuario/article/view/7334> [Consulta: 12 de abril de 2017].
- ALTARRIBA, Antonio. (2001). *La España del tebeo : la historieta española de 1940 a 2000*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ANTICAPITALISTAS. (s. f.). *Mayo del 68: principio de una lucha prolongada*. Anticapitalistas.
- ARRIETA, Ever. (2019). «Diferencia entre método inductivo y deductivo». *Diferenciador*. Recuperado el 12 de junio de 2019 de: <https://www.diferenciador.com/diferencia-entre-metodo-inductivo-y-deductivo/> [Consulta: 12 de junio de 2019]
- ASTARIAN, Bruno. (2008). *Las huelgas en Francia durante mayo y junio de 1968*. Madrid: Traficantes de Sueños. Recuperado el 15 de mayo de 2018 de: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Las%20huelgas%20en%20Francia-TdS.pdf> [Consulta: 15 de mayo de 2018].
- AUSENTE, Daniel. (2018a). «El paso de la frontera: Del encargo de agencia a la conciencia autoral». En G. Vilches (Ed.), *Del BOOM al CRACK: La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*. Barcelona: Diminuta. pp. 17-42.
- AUSENTE, Daniel. (2018b). «Rafa Martínez: instinto e industria. Una charla con el fundador de Norma Editorial». En G. Vilches (Ed.), *Del BOOM al CRACK: La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*. Barcelona: Diminuta. pp. 229-246.

- BADENES, Patricia. (2006). *La estética en las barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- BENÍTEZ, Brais. (2015). «Torturas a menores en los internados». *La Marea*. 27 de abril. Recuperado el 29 de abril de 2019 de: <https://www.lamarea.com/2015/04/27/un-documental-desvela-las-torturas-a-menores-en-los-internados-del-franquismo/> [Consulta: 29 de abril de 2019].
- BENÍTEZ, Hermés H. (2015). «Historia y ficción: La universal confusión acerca del fusil AK del presidente Allende». *Piensa Chile*. 18 de abril. Recuperado el 30 de abril de 2019 de: <http://piensachile.com/2015/04/historia-y-ficcion-la-universal-confusion-acerca-del-fusil-ak-del-presidente-allende/> [Consulta: 30 de abril de 2019]
- BLAS, Isabel. (1999). *Comunicación e información de mujeres y para mujeres. En Españolas en la Transición: de excluidas a protagonistas (1973-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BORRAZ, Marta. (2018). «Clandestinidad y mujeres condenadas: el difícil camino que llevó a España a lograr el aborto libre». *El Diario*. 9 de agosto. Recuperado el 15 de abril de 2019 de: [https://www.eldiario.es/sociedad/clandestinidad-batalla-Espana-derecho-guardia\\_0\\_801770120.html](https://www.eldiario.es/sociedad/clandestinidad-batalla-Espana-derecho-guardia_0_801770120.html) [Consulta: 15 de abril de 2019].
- CÁMARA, Sixto. (1972). «La capilla Sixtina: Las ruinas de Palmira». *Triunfo*. (512). p. 15.
- CLAVÉ, Montserrat. (2016). «Montse Clavé». *SOBRE: Prácticas artísticas y políticas de la edición*. (2). pp. 139-169. Recuperado el 17 de mayo de 2018 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5590107> [Consulta: 17 de mayo de 2018].
- COMA, Javier. (1977). *Los cómics: un arte del siglo XX*. Barcelona: Guadarrama.

- CORTIJO, Adela. (2011). «Autoras contemporáneas en la historieta española. Revisión de la etiqueta "cómic femenino"». *Arbor*. (Extra 2). pp. 221-238. Recuperado el 12 de abril de 2017 de <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1378> [Consulta: 12 de abril de 2017].
- DÍAZ, Claudio. (2018). «Investigación cualitativa y análisis de contenido temático. Orientación intelectual de revista Universum». *Revista General de Información y Documentación*. 28 (1). pp. 119-142. Recuperado el 12 de junio de 2019 de: <https://revistas.ucm.es/index.php/RGID/article/view/60813> [Consulta: 12 de junio de 2019]
- DÍAZ, Fabià, GARCÍA, Sònia, y TEIXIDOR, Laura. (2000). «L'ordenació dels espais de les antigues ACTUR al Vallès: el cas de Gallecs. Bellaterra, del 24 de febrer al 4 de març de 2000». *Documents d'Anàlisi Geogràfica*. 0 (37). pp.125-132. Recuperado el 30 de abril de 2019 de: <https://www.raco.cat/index.php/DocumentsAnalisi/article/view/31730> [Consulta: 30 de abril de 2019].
- DÍEZ, Antonia. (2004). «La imagen de la mujer en el cómic: Cómic feminista, cómic futurista y de ciencia ficción». *Grupo de teoría feminista del Seminario de Estudios de la Mujer de Salamanca. Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad de Salamanca*. pp. 1-22. Recuperado el 28 de marzo de 2019 de: [https://www.amit-es.org/sites/default/files/pdf/publicaciones/antonia\\_diez\\_balda\\_2004.pdf](https://www.amit-es.org/sites/default/files/pdf/publicaciones/antonia_diez_balda_2004.pdf) [Consulta: 28 de marzo de 2019].

- DOPICO, Pablo. (2007). «El Víbora, comix para supervivientes». En A. Guiral (Ed.), *Del tebeo al manga: Una historia de los cómics: Revistas de aventuras y cómic para adultos* (Vol. 9). Girona: Panini España. p. 114.
- EISNER, Will. (2002). *El comic y el arte secuencial: teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo*. Barcelona: Norma.
- EL PAÍS. (1979). «"Yo he abortado voluntariamente", declaran mil trescientas mujeres». *El País*. 20 de octubre. Recuperado el 15 de abril de 2019 de: [https://elpais.com/diario/1979/10/20/espana/309222005\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1979/10/20/espana/309222005_850215.html) [Consulta: 15 de abril de 2019].
- EL PAPUS. (1976). «Editorial». (1976). *El Papus*. (134). p. 2.
- EL PAPUS. (1977). «Vosotros, fascistas, sois los terroristas». *El Papus*. (177). p. 3.
- ELLAS. (2015). *LAS SINSOMBRERO*. Recuperado el 26 de marzo de 2019 de: <https://www.lassinsombrero.com/ellas> [Consulta: el 26 de marzo de 2019].
- FERNÁNDEZ, Norman. (2018). «Prólogo: Nuevas subjetividades y viñetas». En A. de la Calle (Ed.), *Derrumbando estereotipos: La subjetividad femenina en el cómic*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón. pp. 7-14.
- FILIPPINI, Henri. (1982a). «Comics humorísticos de posguerra en Francia y Bélgica». En J. Toutain (Ed.), *Historia de los cómics: La expansión internacional* (Vol. II). Barcelona: Toutain Editor. p. 533.
- FILIPPINI, Henri. (1982b). «Las nuevas revistas francesas de los años 70. El reconocimiento cultural de los cómics da pie a famosas publicaciones». En J. Toutain (Ed.), *Historia de los cómics: Rumbos contemporáneos* (Vol. IV). Barcelona: Toutain Editor. p. 1031.



- FLUSS, Harrison, y Sam, MILLER. (2016). «The Life of Jenny Marx». *Jacobin*. Recuperado el 25 de abril de 2019 de: <https://jacobinmag.com/2016/02/jenny-karl-marx-mary-gabriel-love-and-capital/> [Consulta: 25 de abril de 2019].
- FRIEDAN, Betty. (1974). *La mística de la feminidad*. Madrid: Ediciones Júcar.
- FRIEDAN, Betty. (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.
- FUENTES, Jorge. (1988). «El cómic en España». *Revista de arte: Goya*. (205-206). pp. 86-93.
- GÁLVEZ, Josep. (2005). «Notas sobre Trocha/Troya». *Tebeosfera*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de: <https://www.tebeosfera.com/1/Obra/Tebeo/CdlH/Trocha.htm> [Consulta: 25 de abril de 2019].
- GÁLVEZ, Pepe. (2007). «El valor añadido de la mirada femenina». En A. Guiral (Ed.), *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. Revistas de humor infantiles y juveniles* (Vol. 8). Girona: Panini España. p. 47.
- GÁLVEZ, Pepe. (2012). *Núria Pompeia: Sola ante la viñeta*. Barcelona: Kairós.
- GÁLVEZ, Pepe. (2015a). «Cul-de-sac i Más maderal!: Massa aviat per fer servir el català». En E. Madueño y G. Martí (Eds.), *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona (FAVB). pp. 198-225.
- GÁLVEZ, Pepe. (2015b). «Primera etapa de Butifarra!: Un còmic d'agitació i informació dels barris». En E. Madueño y G. Martí (Eds.), *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona (FAVB). pp. 46-81.
- GÁLVEZ, Pepe. (2015c). «Segona etapa de Butifarra!: La historieta, al servei de les classes emergents». En E. Madueño y G. Martí (Eds.), *Butifarra! El còmic dels barris (1975-*

- 1987). Barcelona: Ajuntament de Barcelona Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona (FAVB). pp. 82-143.
- GARCÍA, Marisol. (2013). *Canción Valiente: 1960-1989 tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B.
- GARCÍA, Santiago. (2011). «En el umbral. El cómic español contemporáneo». *Arbor*. 187 (Extra\_2). pp. 255-263. Recuperado el 9 de abril de 2018 de: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1380> [Consulta: 9 de abril de 2018].
- GENTY, Thomas. (1998). «Le dépassement de l'art dans la revolution. La critique situationniste ou la praxis du dépassement de l'art». *La Critique Situationniste cahier*. pp. 63-85. Recuperado el 15 de mayo de 2018 de: [https://infokiosques.net/IMG/pdf/La\\_Critique\\_Situationniste-cahier.pdf](https://infokiosques.net/IMG/pdf/La_Critique_Situationniste-cahier.pdf) [Consulta: 15 de mayo de 2018].
- GRACIA, Julio Andrés. (2018). «Lienzos, series de animación y animatronics. Los autores ante la desaparición de la revista como formato». En G. Vilches (Ed.), *Del BOOM al CRACK: La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*. Barcelona: Diminuta. pp. 247-270.
- GROSSO, Josefina. (2014). «Los reformatorios de mujeres fueron cárceles ocultas y legales en manos de religiosas». *Público*. 27 de diciembre. Recuperado el 29 de abril de 2019 de: <https://www.publico.es/politica/orfanatos-mujeres-carceles-ocultas-y.html> [Consulta: 29 de abril de 2019].
- GUBERN, Román. (1981). «Prólogo». En *Sam Balluga*. Barcelona: Graffiti Ediciones. p. 3.

- GUBERN, Román. (1982). «Nacimiento del cómic adulto en Francia. Las nuevas heroínas fantaseróticas destinadas a un público lector culto y adulto». En J. Toutain (Ed.), *Historia de los cómics: La expansión internacional* (Vol. II). Barcelona: Toutain Editor. p. 645.
- GUIRAL, Antoni. (2007d). *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. Tiras de humor crítico para adultos* (Vol. 2). Girona: Panini España.
- GUIRAL, Antoni. (2008). *Del tebeo al manga: una historia de los cómics: El comic-book: Superhéroes y otros géneros* (Vol. 3). Girona: Panini España.
- GUIRAL, Antoni. (2009). *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. Del comix underground al alternativo* (Vol. 6). Girona: Panini España.
- GUIRAL, Antoni. (2007a). *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. El cuaderno popular: viñetas de género* (Vol. 7). Girona: Panini España.
- GUIRAL, Antoni. (2007c). *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. Revistas de humor infantiles y juveniles* (Vol. 8). Girona: Panini España.
- GUIRAL, Antoni. (2007b). *Del tebeo al manga: Una historia de los cómics: Revistas de aventuras y cómic para adultos* (Vol. 9). Girona: Panini España.
- GUIRAL, Antoni. (2011). «1970-1995: Un reloj atrasado y otro tren perdido». *Arbor*. 187 (Extra\_2). pp. 183-208. Recuperado el 25 de febrero de 2019 de: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1376/1385> [Consulta: 25 de febrero de 2019].
- GUTIÉRREZ, Melissa. (2013). «Chas Gerretsen, el fotógrafo tras la imagen más terrorífica de Pinochet: “Él era un monstruo”». *The Clinic*. 2 de septiembre. Recuperado el 30 de abril de 2019 de: <https://www.theclinic.cl/2013/09/02/chas-gerretsen-el-fotografo->

- tras-la-imagen-mas-terrorifica-de-pinochet-el-era-un-monstruo/ [Consulta: 30 de abril de 2019].
- HERNÁNDEZ, Felipe. (1980). «El dibujo, en femenino plural. Papel de mujeres». *El Europeo*. (10). pp. 38-39.
- HERNÁNDEZ, Felipe. (1988). «Renovadoras: las chicas de los cómics». *Cómplice*. (66). pp. 164-168.
- HERRERO, Rubén. (2009). «El underground en EE UU: los años 60». En A. Guiral (Ed.), *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. Del comix underground al alternativo* (Vol. 6). Girona: Panini España. p. 32.
- JAREÑO, Claudia, y SANZ-GAVILLON, Anne-Claire. (2018). «Dibujar el feminismo: La obra temprana de Núria Pompeia (1967-1975)». *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas*. (3). pp. 59-79. Recuperado el 8 de abril de 2019 de: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/filanderas/article/view/3252> [Consulta: 8 de abril de 2019].
- JIMÉNEZ, Rosario. (2010). «La mujer en el cómic: de la representación a la autorreferencialidad». En M. González de Sande (Ed.), *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*. Sevilla: ArCiBel. pp. 581-596.
- JIMÉNEZ, Rosario. (2011). «Pequeños defectos que debemos corregir: aprendiendo a ser mujer en la historieta sentimental de los años cincuenta y sesenta». *Arbor*. 187 (Extra\_2). pp. 159-168. Recuperado el 27 de marzo de 2019 de: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/1374/1383> [Consulta: 27 de marzo de 2019].

- JUSTINE INFO COM. (2009). «Les chansons de mai 68». *Mai 68*. 8 de abril. Recuperado el 22 de abril de 2018 de: <https://justineinfocom.wordpress.com/les-chansons-de-mai-68/> [Consulta: 22 de abril de 2018].
- KNUDDE, Kjell. (2018). «S. Clay Wilson». *Lambiek*. 15 de noviembre. Recuperado el 28 de noviembre de 2018 de: <https://www.lambiek.net/artists/w/wilson.htm> [Consulta: 28 de noviembre de 2018].
- LA VANGUARDIA. (1977). «Sangriento atentado terrorista en la calle Tallers». *La Vanguardia*. 21 de septiembre. pp. 1-4. Recuperado el 29 de abril de 2019 de: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1977/09/23/pagina-1/33754816/pdf.html?search=El%20Papus> [Consulta: 29 de abril de 2019].
- LLADÓ, Francesca. (2001). *Los cómics de la Transición: (el boom del cómic adulto: 1975-1984)*. Barcelona: Glénat.
- LLOPIS, Pilar. (1977). «La manipulación del voto femenino». *El País*. 8 de junio. Madrid. Recuperado el 24 de abril de 2019 de: [https://elpais.com/diario/1977/06/08/espana/234568841\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/06/08/espana/234568841_850215.html) [Consulta: 24 de abril de 2019].
- LÓPEZ, Félix. (2014). «El viejo topo (1976, Iniciativas)». *Tebeosfera*. Recuperado el 17 de abril de 2019 de: [https://www.tebeosfera.com/publicaciones/viejo\\_topo\\_el\\_1976\\_iniciativas.html](https://www.tebeosfera.com/publicaciones/viejo_topo_el_1976_iniciativas.html) [Consulta: 17 de abril de 2019].
- LÓPEZ, Félix. (2016). «Andy Capp (1957, Smythe)». *Tebeosfera*. Recuperado el 12 de septiembre de 2018 de:

[https://www.tebeosfera.com/sagas\\_y\\_arcos/andy\\_capp\\_1957\\_smythe.html](https://www.tebeosfera.com/sagas_y_arcos/andy_capp_1957_smythe.html)

[Consulta: 12 de septiembre de 2018].

MADRID, María Dolores. (2016). *Literatura e imagen en el cómic: Laura Pérez Vernetti-Blina*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/39980/> [Consulta: 28 de marzo de 2019].

MARTÍN, Antonio. (1977). «Editorial». *Trocha*. (1). p. 3.

MARTÍN, Antonio. (2011). «La historieta española de 1900 a 1951». *Arbor*. 187 (Extra\_2). pp. 63-128. Recuperado el 25 de febrero de 2019 de: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1372> [Consulta: 25 de febrero de 2019].

MCCAUSLAND, Elisa. (2018). «Premio Honorífico 2017: Montse Clave, compromiso, género(s) y ficción». *AC - Colectivo de Autoras de Cómic*. 10 abril. Recuperado el 10 de abril de 2018 de: <http://asociacionautoras.blogspot.com.es/2018/04/premio-honorifico-2017-montse-clave.html> [Consulta: 10 de abril de 2018].

MEIER, Sam. (2014). «The Forgotten History of Outrageous Women-Made Comic "Tits & Clits"». *Bitch Media*. 10 de octubre. Recuperado el 26 de diciembre de 2017 de: <https://www.bitchmedia.org/post/the-forgotten-history-of-outrageous-women-made-comic-tits-clits> [Consulta: 26 de diciembre de 2017].

MERINO, Ana. (2005, febrero). «Las niñas que leyeron comics para chicas». *Leer*. (159). p. 105.

MESSA, Roser. (2018). «Underground: Cuando lo marginal se transforma en oficial». En G. Vilches (Ed.), *Del BOOM al CRACK: La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*. Barcelona: Diminuta. pp. 93-122.



- MOIX, Terenci. (1968). *Los «comics»: arte para el consumo y formas «pop»*. Barcelona: Llibres de Sinera.
- MOLITERNI, Claude. (1982). «Las series de aventuras en las publicaciones franco-belgas. Una etapa de lenguaje realista desde la Liberación hasta los años 60». En J. Toutain (Ed.), *Historia de los cómics: La expansión internacional* (Vol. II). Barcelona: Toutain Editor. p. 589.
- MONZÓ, Quim. (1984). «Dirty Comics». En *Dirty Comics*. Barcelona: La Cúpula.
- MUCEM. (2018). *Mai 68 et les œuvres contestataires: Aux arts, citoyens !*. Recuperado el 16 de abril de 2018 de: <http://www.mucem.org/collections/theme-collection/mai-68-et-les-oeuvres-contestataires-aux-arts-citoyens> [Consulta: 16 de abril de 2018]
- NAYA, Andrés. (2015). «Com posar el dit a l'ull del poder d'una manera divertida: Butifarra! tan lluny i tan a prop». En E. Madueño y G. Martí (Eds.), *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona (FAVB). pp. 36-39.
- NEWSPAPER COMIC STRIPS. (2016). «Jeff Hawke». *Newspaper Comic Strips*. 14 de febrero. Recuperado el 12 de septiembre de 2018 de: <https://newspapercomicstripsblog.wordpress.com/2016/02/14/jeff-hawke/> [Consulta: 12 de septiembre de 2018].
- NIETO, Víctor. (1969). *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Madrid: Editorial CSIC - CSIC Press.
- OSSORIO Y GALLARDO, María. (1906). *Las hijas bien educadas : guía práctica para uso de las hijas de familia*. Barcelona: Sociedad General de Publicaciones. Recuperado el 23 de abril de 2019 de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-hijas-bien->

- educadas-guia-practica-para-uso-de-las-hijas-de-familia--0/ [Consulta: 23 de abril de 2019].
- PÉREZ DEL SOLAR, Pedro. (2013). *Imágenes del desencanto : nueva historieta española 1980-1986*. Madrid: Iberoamericana.
- PÉREZ GARCÍA, Juan Carlos. (2018). «Robert Crumb: Del comix underground al Génesis ilustrado». *Boletín de Arte*. 0 (32-33). pp. 543-566. Recuperado el 26 de noviembre de 2018 de: <http://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/4293> [Consulta: 26 de noviembre de 2018].
- PÉREZ, Pepo. (2018). «¿"Solo para adultos"?: Del boom al crack. La ficción de género en las revistas españolas de cómic de los ochenta». En G. Vilches (Ed.), *Del BOOM al CRACK: La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*. Barcelona: Diminuta. (pp. 57-92).
- PÉREZ SERRANO, Gloria. (2007). «Desafíos de la investigación cualitativa». *Academia Edu*. Recuperado el 12 de junio de 2019 de: [https://www.academia.edu/6457324/DESAF%C3%8DOS\\_DE\\_LA\\_INVESTIGACI%C3%93N\\_CUALITATIVA](https://www.academia.edu/6457324/DESAF%C3%8DOS_DE_LA_INVESTIGACI%C3%93N_CUALITATIVA) [Consulta: 12 de junio de 2019].
- POMPEIA, Núria. (1983). *Cambios y recambios*. Barcelona: Anagrama.
- PONS, Álvaro. (2018). «De Cairo a Madriz: 3.000 kilómetros sin salir del quiosco». En G.Vilches (Ed.), *Del BOOM al CRACK: La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*. Barcelona: Diminuta. pp. 163-184.
- POPE, Richard. (2018). «Jane's Journal, The Diary of a Bright Young Thing (1932-1959)». *The Blog*. 2 de febrero. Recuperado el 12 de septiembre de 2018 de:

- <https://thecartoonmuseum.wordpress.com/2018/02/02/janes-journal-the-diary-of-a-bright-young-thing-1932-1959/> [Consulta: 12 de septiembre de 2018].
- PORCEL, Pedro. (2011). «La historieta española de 1951 a 1970». *Arbor*. 187 (Extra\_2). pp. 129-158. Recuperado el 25 de febrero de 2019 de: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/1373/1382> [Consulta: 25 de febrero de 2019].
- PRECIADO, Beatriz. (2007). «Mujeres en los márgenes». *El País*. 13 de enero. Recuperado el 28 de marzo de 2019 de: [https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html) [Consulta: 28 de marzo de 2019].
- PRIETO, Carlos. (2015). «El context social i polític del 1975: L'any en que va nèixer Butifarra!» En E. Madueño y G. Martí (Eds.), *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona (FAVB). pp. 30-35.
- QUINTA, Alfons. (1976). «No se ve solución al problema de las guarderías en Barcelona». *El País*. 26 de mayo. Madrid. Recuperado el 8 de mayo de 2019 de: [https://elpais.com/diario/1976/05/26/sociedad/201909604\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1976/05/26/sociedad/201909604_850215.html) [Consulta: 8 de mayo de 2019].
- RAMÍREZ, Juan Antonio. (1975). *El «comic» femenino en España: arte sub y anulación*. Madrid : Cuadernos para el diálogo.
- RIERA, Jordi. (2018). «Enric Sió: Un intelectual en el mundo del cómic». En G. Vilches (Ed.), *Del BOOM al CRACK: La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*. Barcelona: Diminuta. pp. 43-56.

- ROBBINS, Trina. (1977). «Una historia muy personal de los cómics underground». *Star: revista de comix y nueva prensa: solo para adultos*. (21). p. 58.
- ROBBINS, Trina. (1999). *From Girls to Grrrlz: A History of Women's Comics from Teens to Zines*. San Francisco: Chronicle.
- RODRIGO, Francisco José. (2019). «La adhesión de la España democrática a la OTAN (1982) - España y la construcción europea. Vectores de convergencia, factores de cohesión y paradigmas cambiantes». *CVCE.EU*. Recuperado el 8 de mayo de 2019 de: <https://www.cvce.eu/recherche/unit-content/-/unit/es/87c372a8-360d-4846-876e-d9d64705a918/d5353ecf-ae14-4ebd-9c9e-3725ff6efd04> [Consulta: 8 de mayo de 2019].
- RODRÍGUEZ EGUREN, Sofía Carlota. (2015). *Mujeres españolas de tebeo: análisis del cómic hecho por mujeres, a través de su dibujo, historias, personajes y narrativa*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/33914/> [Consulta: 28 de marzo de 2019].
- RODRÍGUEZ, José. (2009). «Damas y zorras: La mujer en los cómics estadounidenses (1900-1950)». En S. Moreno Tello (Ed.), *Marginados, disidentes y olvidados en la historia*. Cádiz: Universidad de Cádiz. pp. 155-164.
- RTVE.ES/EFE. (2011). «Los análisis de los restos de Salvador Allende confirman que se suicidó». *RTVE.es*. 19 de julio. Recuperado el 30 de abril de 2019 de: <http://www.rtve.es/noticias/20110719/analisis-restos-salvador-allende-confirman-se-suicidio/448759.shtml> [Consulta: 30 de abril de 2019].
- SABIN, Roger. (2010). *Comics, comix & graphic novels: a history of comic art*. Londres: Phaidon.

- SARTO, Juanjo. (2007). «Al servicio de su majestad británica». En A. Guiral (Ed.), *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. Revistas de humor infantiles y juveniles* (Vol. 8). Girona: Panini España. pp. 9-22.
- SEOANE, Elisa. (2015). *Erotismo y pornografía en el cómic underground hecho por mujeres: análisis crítico desde la perspectiva de género de la invisibilidad de la autoría femenina del comix erótico-pornográfico feminista*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla. Sevilla. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46923> [Consulta: 28 de agosto de 2019].
- SCOLARI, Carlos Alberto. (1999). *Historietas para sobrevivientes: comic y cultura de masa en los años 80*. Buenos Aires: Colihue.
- SMITH, Adam. (2013). «Looking Back at Flook: An Interview with Wally Fawkes». *The Comics Journal*. 11 de septiembre. Recuperado el 12 de septiembre de 2018 de: <http://www.tcj.com/looking-back-at-flook-an-interview-with-wally-fawkes/> [Consulta: 12 de septiembre de 2018].
- SORIA, Mariel. (2008). «Mamen de Mariel Soria». *El Periòdic d'Andorra*. 27 de abril.
- SORIA, Mariel, y BARCELÓ, Manel. (2008). *Mamen*. Barcelona: El Jueves.
- SORIA, Mariel, y MARTÍN, Andreu. (2008). *Contactos*. Barcelona: El Jueves.
- TRAT, Josette. (2008). «Feminismo». En M. Garí, J. Pastor, M. Romero (Eds.), *1968: el mundo pudo cambiar de base*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- TOTEM. (1977). «Editorial». (1977). *Totem «Especial Mujeres»*. p. 3.
- VALLÉS. (2015). «Miles de personas marchan en contra de la construcción de un centro logístico en Gallecs». *Revista Digital del Vallès*. 19 de abril. Recuperado el 30 de abril de 2019 de: <http://revistadelvalles.es/2015/04/19/miles-de-personas-marchan->

- en-contra-de-la-construccion-de-un-centro-logistico-en-gallecs/ [Consulta: 30 de abril de 2019].
- VIGIL, Luis. (2009). «¿Qué es una headshop?». En A. Guiral (Ed.), *Del tebeo al manga: una historia de los cómics: Del comix underground al alternativo* (Vol. 6). Girona: Panini España. p. 40.
- VILA, Mari Carmen. (2017). *El cos okupat. Iconografies del cos femení com a espai de la transgressió masculina en el còmic*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. Barcelona. Recuperado el 28 de marzo de 2019 de <http://www.tdx.cat/handle/10803/403200> [Consulta: 28 de marzo de 2019].
- VILA, Marika. (2012). «Historieta feminista y erotismo: las relecturas del cuerpo». *Historietas: Revista de estudios sobre la historieta*. (2). pp. 100-106. Recuperado el 9 de abril de 2019 de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4247429> [Consulta: 9 de abril de 2019].
- VILA, Marika. (2013). *Dossier exposición: Marika Vila: veu de dona trencant estereotips*. Cornellá.
- VILA, Marika. (2018a). *Derrumbando estereotipos: La subjetividad femenina en el cómic*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.
- VILA, Marika. (2018b). «Las autoras españolas en el boom del cómic adulto. La mordaza patriarcal y el silencio roto». En G. Vilches (Ed.), *Del BOOM al CRACK: La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*. Barcelona: Diminuta. pp. 203-228.
- VILCHES, Gerardo. (2014). *Breve historia del cómic*. Madrid: Ediciones Nowtilus.



- VILCHES, Gerardo. (2015). «Solidaridad con El Papus, de VVAA». *The Watcher Blog*. 26 de enero. Recuperado el 22 de abril de 2019 de: <https://thewatcherblog.wordpress.com/2015/01/26/solidaridad-con-el-papus-de-vvaa/> [Consulta: 22 de abril de 2019].
- VILCHES, Gerardo. (2018). *Del BOOM al CRACK: La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*. Barcelona: Diminuta.
- WOOLF, Virginia. (2015). *Una habitación propia*. Barcelona: Austral.
- YEXUS. (2009). «Subterráneas y pornográficas: las Biblias de Tijuana». En A. Guiral (Ed.), *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics. Del comix underground al alternativo* (Vol. 6). Girona: Panini España. p. 18.